





# বাংলা কবিতার ছন্দ







# বাংলা কবিতার ছন্দ

শ্রীযোহিৎলাল ঘোষদ্বার



মহাভারত গ্রন্থালয়

কুলগাছিয়া-গ্রাম ; মহিষরেখা-পোঃ ;

হাওড়া-জেলা

১৩৫৫ ।

প্রকাশক : শ্রীশ্রীমহেশ্বর মাইতি এম. এ., বি. এল.

কুলগাছিয়া-গ্রাম ও ষ্টেশন ; মহিষরেখা-পোঃ  
হাওড়া-জেলা ; বি. এন. আর.

প্রথম সংস্করণ প্রাবণ, ১৩৫২

দ্বিতীয় সংস্করণ আশ্বিন, ১৩৫৫

দাম পাঁচ টাকা মাত্র



মুদ্রাকর : শ্রীদ্রিমিবেশ বসু বি. এ.

কে. পি. বসু প্রিণ্টিং ওয়ার্কস্

১১ মহেন্দ্র গোস্বামী লেন,

কলিকাতা

শ্রীযুক্ত গণেশচরণ বসু

সোদরপ্রতিমেষু ।







## ভূমিকা

বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে আমার এই আলোচনা ১৩৪৮ হইতে ১৩৪৯ সালের মধ্যে, ‘শনিবারের চিঠি’তে, মাঝে কিছুদিন বন্ধ থাকিয়া, ধারাবাহিক ভাবে প্রকাশিত হইয়াছিল ; প্রথম ভাগ ১৩৪৮ সালের বৈশাখ হইতে জ্যৈষ্ঠ, এবং দ্বিতীয় ভাগ ১৩৪৯ সালের জ্যৈষ্ঠ হইতে জ্যৈষ্ঠ সম্পূর্ণ হয়। তাহার পর, প্রধানতঃ ছাপাখানার নানা অসুবিধায় প্রবন্ধগুলি গ্রন্থাকারে প্রকাশিত করিতে বিলম্ব হইয়াছে, তাহাতে এই ক্ষতি হইয়াছে যে, এইরূপ বিক্ষিপ্তভাবে পড়িয়া থাকার জন্ত, বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে আমার এই নূতন ধরণের আলোচনা ও ব্যাখ্যান পণ্ডিত বা ছাত্র কাহারও অধিগম্য হয় নাই, আমার পরিশ্রম নিষ্ফল হইয়াছিল।

বাংলা ছন্দ লইয়া বহু বিচার-বিতর্ক ও মতবাদপূর্ণ গবেষণা এখনও নিরন্তর হয় নাই ; আমার এই আলোচনার সহিত সেরূপ গবেষণার সম্পর্ক অতি অল্প। ইহাতে পণ্ডিতগণের সেই গবেষণা নিরন্তর না হউক, সাহিত্যসেবী ও সাহিত্য-শিক্ষার্থী পাঠকগণের কিছু উপকার হইতে পারে। তথাপি এই আলোচনা প্রসঙ্গে আমি এমন অনেক কথা বলিয়াছি, যাহা পণ্ডিতগণের গ্রাহ্য না হইলেও, গৌণভাবে তাঁহাদের নিজস্ব চিন্তা-প্রণালীর খোরাক জোগাইতে পারে ; সেই গৌণ ঋণ স্বীকার করিতেও অনেকের বাধিবে ; সেই আশঙ্কায় আমি প্রথমেই আমার এই আলোচনার তারিখগুলি দিয়াছি।

বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে কোনরূপ আলোচনা করিবার অভিপ্রায় আমার পূর্বে কখন ছিল না ; আমি সাহিত্যের যে দিকটি লইয়া আজীবন বৃথা ব্যাপৃত আছি তাহা যদি ‘চণ্ডীপাঠে’র সহিত তুলনীয় হয়, তাহা হইলে, এই ‘জুতা-সেলাই’-এর কাজও আমাকে করিতে হইবে, ইহা কখন ভাবি নাই। কিন্তু বাংলা ছন্দের সূচ্যগ্র-পরিমিত একটু ভূমি লইয়া ক্রমেই যে কুরুক্ষেত্র বাধিয়া উঠিল, এবং স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ শেষে শরশয্যায় শুইয়াও যখন তাহার শাস্তিপূর্ণ রচনা করিতে পারিলেন না ; যখন দেখিলাম, মহা মহা ছান্দসিকগণ বাংলা ছন্দতত্ত্বকে এমন একটি ব্রহ্মতত্ত্বে ঠেলিয়া তুলিয়াছেন যে, বাংলা কবিতার ছন্দোময় রসরূপ নিতান্তই মায়া—অতএব

‘উহ—হইয়া পড়িয়াছে ; এবং আরও যখন দেখিলাম, বাংলা সাহিত্যের নিরীহ ছাত্র-ছাত্রীগণের উপরে সেই ব্রহ্মসূত্র এমনই কঠিন শাসন বিস্তার করিয়াছে যে, তাহাদের কানে বা শ্রোণে, বাংলা কবিতার সহিত বাংলা ছন্দের যোগ রক্ষা করা দুষ্কর হইয়া পড়িয়াছে—তখন একরূপ লোকহিত-ব্রতের মতই আমাকে এই ব্রত গ্রহণ ও উদ্যাপন করিতে হইল, কারণ, শুধু ছাত্র-ছাত্রী নয়—শিক্ষকগণেরও আন্তরিক আমাকে উদ্বুদ্ধিত করিয়াছিল। অতএব, আমি যে খুব প্রসন্নচিত্তে এই কার্য সমাধা করি নাই, তাহা বলা বাহুল্য ; আমার এই মানসিক অবস্থার পরিচয় এই গ্রন্থের স্থানে স্থানে রহিয়া গিয়াছে, এজন্য আমি দুঃখিত ও লজ্জিত।

আমার এই গ্রন্থের নাম—‘বাংলা কবিতার ছন্দ’ ; এই নাম হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, ইহা কোন তত্ত্বটিত আলোচনা নয়, যাহাকে ইংরাজীতে Prosody বলে, আমি সেইরূপ ‘ছন্দ-পরিচয়’ লিখিয়াছি—বাংলা কবিতার ধ্বনি-রসরূপ যাহাতে একটু বুঝিয়া লইতে পারা যায়, তাহারই ব্যবস্থা করিয়াছি। ধ্বনি-বিজ্ঞান বা ভাষাতত্ত্ব, ইতিহাস বা বিজ্ঞান জানা না থাকিলেও, বাংলা ছন্দের একটা সম্পূর্ণ পরিচয় যে রচনা করা যাইতে পারে—ছাত্রগণকে বিভীষিকাময়ী গবেষণার মাহাত্ম্যবোধ করাইতে হয় না, অর্থাৎ বাংলা ছন্দ-বিজ্ঞান আসলে একটা অসাধারণ কিছু নয়—তাহারই প্রমাণ ইহাতে মিলিবে। যে ছন্দগুলি এ পর্যন্ত বাংলা কবিতায় দেখা দিয়াছে, তাহাদের সেই বৈচিত্র্যকেই ভালরূপ আশ্বাদন করিবার জন্য আমি কয়েকটি স্পষ্ট ও সহজগ্রাহ্য নিয়ম নির্দেশ করিয়াছি, এজন্য কোন জবরদস্তিপূর্ণ ‘থিয়বি’র শরণাপন্ন হইতে হয় নাই, তথ্য-প্রমাণ অগ্রাহ্য করিয়া তত্ত্বকে প্রাধান্য দিবার প্রয়োজন হয় নাই। এ সম্বন্ধে একজন বিদেশী পণ্ডিত ( বিদেশী নহেন ) যাহা বলিয়াছেন, আমার এ গ্রন্থের আদর্শ তাহাই, যথা—

The systematic study of verse or metrical rhythm is called prosody, and now we have the general principle which must govern it : metre is the modulated repetition of a rhythmical pattern. The rules given in prosody are valid only so far as they show how, in this metre or that, variations of speech-rhythm may conform with the ideally constant pattern, and what variations are capable of so conforming.

তাই, কবিতার পদ্ধতপঞ্জিক্তে বাক্য-ধ্বনির যে বিচিত্র কারিগরি প্রকাশ পায়, তাহাদের প্রকৃতি ও বিশেষ বিশেষ রূপ ভাল করিয়া বুঝিয়া লইবার পক্ষে যে

ব্যাখ্যা ও বিশ্লেষণ এবং নিয়ম-নির্দেশ প্রয়োজন তাহার অধিক কিছু' করি নাই ; যে নিয়মগুলি আমি স্থাপন করিয়াছি—প্রায় সর্ববিধ বাংলা ছন্দের আকৃতি ও প্রকৃতি-নির্ণয়ে তাহাদের সামর্থ্য আছে, ইহাই যথেষ্ট : এবং—

The sole authority for this is the practice of the poets ; prosody can do no more than exhibit their practice in analytic form, by means of scansion.

অর্থাৎ, কবিদের রচনার মধ্যে যাহা আছে আমি তাহাকেই আমার সেই নিয়মগুলির প্রামাণ্য করিয়াছি। আমি যে কোনরূপ তত্ত্ব-সন্ধান বা তত্ত্ব-প্রতিষ্ঠার চেষ্টা করি নাই, তাহার কারণও উপরি-উক্ত বিদেশী পণ্ডিতের ভাষায় বলি—

“And for metrical rhythm it will always be possible to state a formula and enunciate rules ; not a formula, nor rules, for the actual sounds, but a formula of the pattern to which ideal reference is to be made, and rules which make it possible to refer actual variation to ideal constancy. This is the *scansion* of metre ; and it will be seen that scansion can have no abstract authority, but must depend on individual understanding of verse.”

(*The Theory of Poetry* : Lascelles Abercrombie)

অর্থাৎ, তত্ত্ব ব্যতিরেকেও—“It will be, always possible to state a formula and enunciate rules” এবং তাহাও—“not a formula, nor rules, for actual sounds”। অতএব ধ্বনি-বিজ্ঞান প্রভৃতির পাণ্ডিত্য অপেক্ষা ‘individual under-standing of verse’ যাহার যত উন্নত, তাহার পক্ষে ছন্দ-বিশ্লেষণ (scansion) তত সুসাধ্য হইবে।

আরও একটি কাজ আমি করিয়াছি, আমি এই ছন্দ-পরিচয়কে যতদূর সম্ভব কাব্য-পরিচয়েরই একটি অঙ্গ বলিয়া ধারণা করাইবার প্রয়াস পাইয়াছি—ছন্দের বৈচিত্র্য ও তাহার ঐতিহ্যটির কারণ প্রদর্শন-কালে, আমি কাব্য-প্রেরণা ও কাব্যরসের সহিত তাহার কি সম্বন্ধ তাহাও নানাপ্রকারে পাঠকের হৃদয়গত করিবার দিকে দৃষ্টি রাখিয়াছি ; এজন্য সর্বত্র এমন দৃষ্টান্ত সময়ে চয়ন করিয়াছি, যাহার ছন্দ-নির্ণয়ে কণ্ঠ আপনি কাব্যরসসিক্ত হইয়া উঠে। ছন্দকে কবিতা হইতে পৃথক করিয়া তাহার একটা ব্যাকরণ-রচনার প্রয়োজন অবশ্য আছে, কিন্তু তাই বলিয়া ঐ রূপ ছন্দ-ব্যাকরণকে অতিরিক্ত মর্যাদা দান করিলে কাব্যেরই অপমান করা হয়। একথা কখনও বিস্মৃত হইবে চলিবেনা যে, কবিতার ছন্দ-বিচার কাব্যরস-

বিচারেরই অঙ্গ, কারণ ছন্দও কবিতার একটা রস-রূপ। একজ্ঞ প্রত্যেক কবিতার বিশিষ্ট রস-রূপের মত তাহার ছন্দও তাহার নিজস্ব,—নামে এক হইলেও, কবিতাবিশেষে তাহার যে বিশেষ রূপ ফুটিয়া উঠে, কোন ছান্দসিকের মাপকাঠি তাহার নাগাল পাইবে না। তাই একথা বলিলে অত্যাক্তি হইবে না যে—

Versification remains always an inherent quality of the single poem.  
No two poets write in the same metre.

—তাহাতে ছান্দসিকের ব্যবসায় মাটি হইবারই কথা, যদি এদিকেও তাঁহার দৃষ্টি না থাকে। এইজন্যই এ গ্রন্থের নাম দিয়াছি—‘বাংলা কবিতার ছন্দ’।

কিন্তু কাজটি এমনই, বিশেষতঃ, বাংলা সাহিত্যের কতকগুলি বিভাগের সাধারণ জ্ঞানও এ পর্য্যন্ত এমন অসম্পূর্ণ হইয়া আছে যে, বাংলা ছন্দের এইরূপ একটি সাধারণ ও অত্যাবশ্যক বিবরণ লিপিবদ্ধ করিতে গিয়াও আমাকে কয়েকটি মূল প্রশ্নের মীমাংসাও করিতে হইয়াছে; কারণ, এইরূপ প্রশ্নের কোলাহলই ছন্দ-জ্ঞানকে বিব্রত করিয়া তোলে। একজ্ঞ আমি যতটুকু নিতান্ত প্রয়োজন ততটুকু মাত্র তত্ত্ব-আলোচনাও করিয়াছি; তাহাতেও আমি পূর্ববর্তী ছান্দসিকগণের মতবাদসকুল যুক্তি-তর্কের গহন অরণ্যে প্রবেশ করি নাই—‘জলের মত বিষয়কে ইটের মত শক্ত’ করিবার চেষ্টা করি নাই। একদা ‘প্রবাসী’তে প্রকাশিত ত্রীমূক্ত প্রবোধচন্দ্র সেন মহাশয়ের কয়েকটি প্রবন্ধ আমার কৌতূহল উদ্ভিক্ত করিয়াছিল; ঐ প্রবন্ধগুলিতে একটা বাংলা ‘Prosody’ রচনার উত্তম লক্ষ্য করিয়াছিলাম, এবং তাহা আমাকে আশান্বিত করিয়াছিল। পরে সেন মহাশয় যে ভাবে ছন্দ-পরিচয় ত্যাগ করিয়া ছন্দতত্ত্বের গহনে যাত্রা স্বরূপ করিলেন, এবং “actual sounds” হইতেই বাংলা ছন্দের একটা অদ্বৈত-তত্ত্ব আবিষ্কার-মানসে ঘেরূপ অধ্যবসায়ের পরিচয় দিতে লাগিলেন, তাহাতে সে আশা অচিরে ত্যাগ করিতে হইল; অথচ বৈজ্ঞানিক বুদ্ধির সহিত রসজ্ঞান একমাত্র তাঁহার মধ্যেই লক্ষ্য করিয়াছিলাম। এখনও ‘ঋগ্বেদনি’ ও ‘যোগিক’, ‘মুক্তক’ ও ‘প্রবহমান’ প্রভৃতি মুদ্রাদোষ তিনি ত্যাগ করিতে পারেন নাই,—যদিও সমুদ্রপ্রকাশিত তাঁহার এক গ্রন্থে (‘ছন্দোঙ্কর রবীন্দ্রনাথ’) আমি তাঁহার আলোচনার ভাষা ও ভঙ্গিতে মুগ্ধ হইয়াছি। ছড়ার ছন্দ বা প্রাকৃত ভাষার পঞ্চ-মহিমা তাঁহাকে এমনই মুগ্ধ করিয়াছে যে, সে যেন একটা সংস্কার হইয়া দাঁড়াইয়াছে; এইজন্যই তিনি বাংলা ছন্দ-সঙ্গীতের



একপদী রূপকে সৰ্বাস্তঃকরণে স্বীকার করিতে পারেন নাই, ‘লৌকিক’ টপ্পাই তাঁহার ছন্দতত্ত্বের মূলমন্ত্রে নির্মাণে সহায়তা করিয়াছে বলিয়া মনে হয়। বাংলা ছন্দগুলির বিচিত্র রস-রূপ বর্ণন করার পরিবর্তে, যেমন করিয়া হোক সেগুলিকে একটা মূলমন্ত্রে বাঁধিয়া দিবার যে অসুস্থ অধ্যবসায়, তাহাই পরবর্তী ছান্দসিককেও পাইয়া বসিল, তাহার ফলে, একখানি সরল ও সুসম্পূর্ণ ‘ছন্দ-পরিচয়’ বাঙালী পাঠকের ভাগ্যে এ পর্যন্ত জুটিয়া উঠিল না।

ইহার পর, রবীন্দ্রনাথের ‘ছন্দ’ নামক পুস্তিকাখানি পাঠ করিয়া যেমন চমৎকৃত, তেমনই উপকৃত হইয়াছিলাম ; তাহাতে তাঁহার সেই ঋষিদৃষ্টি-বৃত্ত যে কয়েকটি ঋক্ ছড়াইয়া আছে, তাহার মর্ম কেহ বুঝিতে চেষ্টা করেন নাই, বরং, তাঁহার সে দৃষ্টি সম্বন্ধে তাঁহাকেও সংশয়াঘিত করিবার—তাঁহার উক্তিও খণ্ডন করিয়া নিজ মত-প্রতিষ্ঠার—বর্করোচিত দুঃসাহস স্থান-বিশেষে লক্ষ্য করিয়াছি। রবীন্দ্রনাথ, কবি ও শ্রুতি-শিল্পীর মত—নিকৃষ্টধর্মী ছান্দসিক বা বৈয়াকরণিকের মত নয়—বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে যে কয়েকটি গভীর কথা বলিয়াছেন, তাহাতে বাংলা ছন্দ-পরিচয় সম্পূর্ণ হয় না বটে, কিন্তু তাহার আলোকে বাংলা ছন্দের ‘ঐক্য-তত্ত্ব’ এবং আরও দুই একটি রহস্য যে বোধগম্য হয় তাহাতে সন্দেহ নাই। আমি নিজে তাঁহার ছন্দো-বিশ্লেষ-পদ্ধতি বা ছন্দের শ্রেণীভাগ গ্রহণ করি নাই বটে, তথাপি তাঁহার কয়েকটি উক্তি আমাকে গভীরভাবে আশ্বস্ত করিয়াছে।

এইবার এই গ্রন্থে বাংলা ছন্দ-ঘটিত একটি প্রশ্নের সমাধান আমি কি প্রকারে করিয়াছি তাহার একটা সংক্ষিপ্ত উল্লেখ এইখানে করিব। বাংলা ছন্দে জাতিভেদ আছে—তথ্যহিসাবে ইহা অবিসংবাদিত। একই ভাষার ছন্দ দুই প্রকৃতির হয় কেমন করিয়া ?—এইরূপ প্রশ্ন সঙ্গত হইলেও, তাহাতে বিচলিত হইবার কারণ নাই। ভাষা যেমন আগে, ব্যাকরণ পরে—তেমনই ছন্দ আগে এবং ছন্দমাত্র পরে। ভাষাতত্ত্বের দিক দিয়া যাহাই হউক—সাধু ও কথ্য ভাষার রূপভেদ যতই উপেক্ষণীয় হউক, ইহাদের উচ্চারণের ধ্বনি-গুণে এমন পার্থক্য আছে যে, বাংলা পয়ার-ছন্দ ও ছড়ার ছন্দ ব্রাহ্মণ-শূত্রের মতই ভিন্ন-গোত্রীয়। এই তথ্য স্বীকার করিলে বিজ্ঞানের মর্যাদা-হানি হয় না ; যাহা প্রাকৃতিক সত্য, তাহাকে অস্বীকার নয়—তাঁহার বিরোধী পূর্ব-নিয়মকে সংশোধন করিয়া ঐ নূতন সত্যটির স্থান-নিরূপণই বৈজ্ঞানিকের কাজ। আমি ঐ ভেদ স্বীকার করিয়া ছান্দসিকগণের কৃপাপাত্র

হইলেও, বিজ্ঞানের কিছুমাত্র বিরুদ্ধাচরণ করি নাই ; কারণ, ছন্দ-বিজ্ঞানে ভাষার জাতিটাই বড় নয়, তাহার উচ্চারণ-পদ্ধতিই গণনীয়। এই উচ্চারণ-পার্থক্যই বাংলা ভাষাকেও যেমন, তাহার ছন্দকেও তেমনই, পৃথক সীমানাভুক্ত করিয়াছে ; শুধু বর্তমানে নয়—বাংলাভাষায় সাহিত্যসৃষ্টির আদি হইতেই ভাষার এই প্রবৃত্তি দেখা দিয়াছে। রবীন্দ্রনাথও শেষ বয়সে ‘দশচক্রে ভগবান ভূত’ হওয়ার মত অবস্থায় পড়িতে-পড়িতেও বাংলাছন্দের অন্তর্নিহিত এই সত্যকে সম্পূর্ণ অস্বীকার করিতে পারেন নাই। বৈয়াকরণিকের দাপটে অস্থির হইয়াও সেই দিব্যদর্শী পুরুষকে মাঝে মাঝে বলিয়া উঠিতে হইয়াছে—“But still the Earth moves !”

এই সত্যকে স্বীকার করিয়াই আমি বাংলা ছন্দের একটি সহজ শ্রেণীভাগ করিয়াছি, এবং রবীন্দ্রনাথের নূতন ছন্দকেও তাহার অন্তর্ভুক্ত করিয়া সেই ছন্দের যে বিশদ ও বিস্তারিত পরিচয় দিয়াছি, তাহাতে আমার মনে হয়, শিক্ষার্থীগণেব সকল সংশয় দূর হইবে। ছড়ার ছন্দ, অর্থাৎ প্রাকৃত বা কথ্য-ভাষার ছন্দকেও আমি দুইভাগে ভাগ করিয়াছি, এক—পুরাতন খাটি ছড়ার ছন্দ, দুই—সত্যেন্দ্রনাথের হসন্ত-প্রাণ মাত্রা-ছন্দ। নিয়ে ইহার একটি ছক দিলাম।—

বাংলা ছন্দ

সাধুভাষার		কথ্যভাষার	
পয়াব-জাতীয়	রবীন্দ্রীয় গীতিছন্দ	পুরাতন ছড়ার ছন্দ	সত্যেন্দ্রনাথের নূতন ছন্দ
( পদভূমক )	( পর্বভূমক )	[ চার-অক্ষরের-(syllable)-	
		পর্বভূমক ]	
			মাত্রাবৃত্ত )

এইরূপ জাতিভাগ—এবং তাহাতেও মাত্র দুইটি করিয়া প্রধান গোত্র-ভাগ, বাংলা-ছন্দ বৃদ্ধিবার পক্ষে ইহাই যথেষ্ট। কথ্যভাষার ছন্দসম্বন্ধে সত্যেন্দ্রনাথ তাঁহার ‘ছন্দ-সরস্বতী’ প্রবন্ধে অনেক সূক্ষ্ম বিশ্লেষণ করিয়াছেন ; আমি একটা নূতন পদ্ধতিতে এই ছন্দ ব্যাখ্যা করিয়াছি, গ্রন্থমধ্যে পাঠক তাহা দেখিতে পাইবেন।

অতঃপর বাংলা পয়ার-ছন্দ—যে ছন্দ যেমন প্রাচীন, তেমনই বাংলা কবিতার মেরুদণ্ড বলিলেও হয়—সেই ছন্দের উৎপত্তি, বিবর্তন, ও স্বরূপ সম্বন্ধে আমি যে সিদ্ধান্ত করিয়াছি, সে সম্বন্ধেও এইখানে কিছু কৈফিয়ৎ দিব। আমি এই পয়ারের ইতিহাস নির্ণয় করিবার জন্য তাহার সুপরিণত আধুনিক রূপটির দিকেই দৃষ্টি রাখিয়াছি। যাহারা পয়ারের ওই বর্তমান রূপ ও তাহার সেই ঐশ্বর্য্য উত্তমরূপে উপলব্ধি করেন নাই, তাহারাই ইহার জন্ম-ইতিহাসকে বুধা বাদ-বিতর্কে সংশয়াচ্ছন্ন করিয়া তুলিতেছেন। এ প্রসঙ্গে আমি একটি অতি সাধারণ উপমার সাহায্য লইব। গুটি ও প্রজাপতির কথা সকলেই জানেন, ইহাও জানেন যে, একটি অপরের আদি-অবস্থা হইলেও, উভয়ের মধ্যে কোন রূপ-সাদৃশ্য নাই। প্রজাপতির পরিচয় করিতে হইলে গুটিপোকা হইতে তাহার স্বাতন্ত্র্যই লক্ষণীয়। পয়ারের আসল রূপ—তাহার সেই মাত্রাপরিমাণ ( ১৪ ), এবং পদভাগ ( ৮ + ৬ ); গুটি অবস্থায় তাহার যদি ৮৮ পদভাগ ও ১৬ মাত্রার পরিমাণ থাকিয়া থাকে, তবে শেষে তাহার ওই ৮৬ পদভাগ একটা সামান্য পরিবর্তন নয়—একেবারে রূপান্তর বলিলেও হয়। ঐ পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে ভাবারও পরিবর্তন হইয়াছে, এবং একটি সম্পূর্ণ নূতন ছন্দ-সঙ্গীতের উদ্ভব হইয়াছে,—তখনই বাংলা পয়ারের জন্ম হইয়াছে, তৎপূর্বে নয়। আমি দৃষ্টান্তসহ ইহাই সবিত্তারে বুঝাইয়াছি। মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর-পয়ার যাহারা না বুঝিয়াছেন, তাহার যেন বাংলা ছন্দের জাতিভেদ মানেন না, তেমনই বাংলা পয়ারের সেই পূর্ণতম সঙ্গীতরূপ অগ্রাহ্য করার ফলে, পয়ারের স্বরূপ বুঝিতে না পারিয়া, গুটি ও প্রজাপতির পার্থক্য বিচার না করিয়া, তাহার বিঘটিকে অনর্থক জটিল করিয়া তুলিয়াছেন। পয়ারের যে পরিচয় আমি দিয়াছি, তাহাতে, আশা করি, বাংলা ছন্দের এই প্রধান স্তম্ভ বা খিলানের দিকে দৃষ্টি যেমন আকৃষ্ট হইবে, তেমনই তাহার রূপ ও ঐশ্বর্য্য সম্বন্ধে একটা পরিষ্কার ধারণা হইতে পারিবে,—মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দ যে কি কারণে বাংলাছন্দের রাজা, তাহাও হৃদয়ঙ্গম হইবে।

আর একটি যে কাজ আমি করিয়াছি তাহারও বিশেষ উল্লেখ প্রয়োজন। আমি পূর্বে বাংলা ছন্দের যে শ্রেণীভাগ দেখাইয়াছি, তাহার জন্য একটি অতি সহজ উপায় বাহির করিয়াছি—‘পর্ব’ ও ‘পদ’-ভেদ। বাংলা ছন্দের চলন, চাল, বা প্রয়োগ-ভঙ্গিকে আমি যে মুখ্যতঃ এই দুইটি ছাঁদে ধরিয়া দিয়াছি—সেই ‘পদ’ ও

‘পূর্ব’কে এমন ভাবে আর কেহ চিহ্নিত করিতে পারেন নাই। এই দুইয়ের বৈলক্ষণ্য এবং স্ব-স্ব লক্ষণ আমি যেরূপ ব্যাখ্যাপূর্বক নির্দেশ করিয়াছি, তাহাতে মনে হয়, বাংলা ছন্দের রূপনির্ণয়ে, তথা ছন্দোবিশ্লেষ-ব্যাপারে, অতঃপর সকল সংশয় দূর হইবে—ছন্দ পরিচয়ের ( Prosody ) মূল প্রয়োজন তাহাতেই সাধিত হইবে; ঐ একটি চাবির দ্বারাই বাংলাছন্দের সকল দুয়ার খুলিয়া যাইবে—‘তান-প্রধান’ ‘স্বরাঘাত-প্রধান’ প্রভৃতি বিভীষিকার সম্মুখীন হইতে হইবে না।

মধুসূদনের অমিতাক্ষরের যে পরিচয় আমি দিয়াছি তাহাই হইল এই গ্রন্থ-রচনার মুখ্য অভিপ্রায়; বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে আমি যাহা কিছু লিখিয়াছি তাহা, এক অর্থে ঐ ছন্দ-পরিচয়ের ভূমিকা। বাংলার বনিয়াদী ছন্দে—পয়ার বা পদভূমক ছন্দে—যাহার কান দীক্ষিত হয় নাই, মধুসূদনের অমিতাক্ষর তাহার নিকটে একটা নূতন ছন্দমাত্র; এজ্জ্ব ছান্দসিকগণ এই ছন্দের পরিচয় করিতে গিয়া নিজেদেরই ছন্দবোধের পরিচয় দিয়াছেন। ইহাতে প্রমাণ হয় যে, এই সকল ছন্দ-পণ্ডিত বাংলাছন্দের মূল সঙ্গীত কর্ণগ্রম করিতে পারেন নাই। আমি এমন কাহাকেও দেখিলাম না, যিনি এই ছন্দসম্বন্ধে যথার্থ ধারণা করিতে পারিয়াছেন, বরং ঐখানে ঠেকিয়াই সকলের বিজ্ঞা-বুদ্ধি বানচাল হইয়াছে। কেহ তাহার নামকরণ করিয়াছেন ‘অমিতাক্ষর’,—কেহ বা তাহার ‘প্রবহমানতা’কেই একমাত্র লক্ষণ ধরিয়া, ছড়ার ছন্দকেও সেই গোরবের অধিকারী করিতে বিধা বোধ করেন নাই; এমন কি, এই অমিতাক্ষর ছন্দের পূর্ণ-পরিণতি সাধন হইয়াছে রবীন্দ্রনাথের দ্বারা—এ-হেন মন্তব্য করিতেও বাধে না। আমি এই অমিতাক্ষরকেই বাংলার ছান্দসিকগণের ছন্দোবিজ্ঞার একমাত্র পরীক্ষাস্থল বলিয়া স্থির করিয়াছি। মধুসূদনের সেই ছন্দ সবিস্তারে ব্যাখ্যা করিয়া আমি বাঙালী সাহিত্যিকের একটা বড় ঋণ পরিশোধ করিয়াছি।

গ্রন্থের পরিশিষ্ট ভাগে আমি যে কয়েকটি বিষয়ের আলোচনা করিয়াছি, তাহার সম্বন্ধে বিশেষ কিছু বলা নিশ্চয়োজন; কেবল ইহাই বলিলে যথেষ্ট হইবে যে, ছন্দ-পরিচয় প্রসঙ্গে এগুলিরও প্রয়োজন ছিল; এগুলিতে শুধুই বাংলা-ছন্দের কয়েকটি বিশিষ্ট রস-রূপের পরিচয় নহ—এমন আলোচনাও আছে, যাহা কাব্যরস-বিচারেও অতিশয় মূল্যবান।

( ৮৩/০ )

সর্বশেষে, আমার একটি স্বপ্ন-স্বীকার আছে। আমি যখন এই ছন্দ-পরিচয় লিখিবার উত্তোগ-আয়োজন করিতেছিলাম, তখন একটিমাত্র ব্যক্তি সে বিষয়ে আমার উৎসাহ রক্ষা করিয়া, এমন কি, ইহাতে আমার নেশা ধরাইয়া আমার যে উপকার করিয়াছিলেন, তাহা স্মরণ করিতেছি। ইনি ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা বিভাগের অন্ততম অধ্যাপক শ্রীযুক্ত গণেশচরণ বসু, এম-এ। বাংলা ভাষার ইতিহাস ও ভাষাতত্ত্বই তাঁহার পঠন-পাঠন ও গবেষণার প্রধান বিষয় হইলেও, বাংলা সাহিত্যের সমালোচনা ও তৎসংক্রান্ত যাবতীয় বিষয়ে তাঁহার জিজ্ঞাসা সদাজ্ঞাত বলিয়া, তিনি, দিনের পর দিন আমার সহিত বাংলা ছন্দের আলোচনায় যে ভাবে যোগ দিয়াছিলেন, এবং নানা প্রশ্ন উত্থাপন করিয়া আমার চিন্তাধারাকে যেরূপ প্রবুদ্ধ ও সতর্ক রাখিয়াছিলেন, তাহাতে আমি সত্যি তাঁহার নিকট কৃতজ্ঞ।

বাগনান, ( হাবড়া ) }  
রথযাত্রা, ১৩৫২ }

শ্রীমোহিতলাল মজুমদার



### ଅନୁ ସଂଶୋଧନ

ପୃଷ୍ଠା	ପାଞ୍ଜି	ଆଜ୍ଞା	ହୁଏ
୧୬୨	୮	ଗଞ୍ଜୀବ-ଗଞ୍ଜୀବ	ଗଞ୍ଜୀବ-ଗଞ୍ଜୀବ ହୁଏ—
୧୬୩	୧୦	ସୁବନ୍ଧ	ସୁବନ୍ଧ
୧୬୪	୧୧	ନେହାବି	ନେହାବି
୧୬୫	୧୨	ପ୍ରବନ୍ଧ	ପ୍ରଥମ
୧୬୬	୧୩	ଆକାର	ଆବାର
୧୬୭	୧୪	କରିଯାଉଥିଲେ	କରିଯାଉଥିଲେ
୧୬୮	୧୫	ଦୃଢ଼-ସନ୍ଧ୍ୟା	ଦୃଢ଼-ସନ୍ଧ୍ୟା
୧୬୯	୧୬	ଦୃଢ଼-ସନ୍ଧ୍ୟା	ଦୃଢ଼-ସନ୍ଧ୍ୟା
୧୭୦	୧୭	କଞ୍ଜ	କଞ୍ଜ

୧୫୫ ପୃଷ୍ଠା ୨୮ ପଞ୍ଜିରେ ଗ ଗ ଧ ଧ ଇହାର ପରେ ଏକଟି ଛେଦ ଚିହ୍ନ ହୁଏ ।





সূচী

প্রথম ভাগ

বাংলা ছন্দের সাধারণ পরিচয়



### প্রথম অধ্যায়

গোড়ার কথা; সাধুভাবার পয়ার-জাতীয় ছন্দ; অক্ষর ও মাত্রা; এই ছন্দ কোন অর্থে  
মাত্রাধর্মী; চরণ, পংক্তি ও পদ।

পৃ: ১-৭

### দ্বিতীয় অধ্যায়

সাধুভাবার গীতিস্থল বা পর্বভূমক ছন্দ, 'বৈমাত্রিক' ও 'ত্রেমাত্রিক', পর্বভূমক ছন্দের চাল  
ও নানারূপ পয়ার-জাতীয় ছন্দের বৈমাত্রিক 'লয়'; আদি পরারে চতুর্মাত্রার প্রভাব।

পৃ: ৮-২১

### তৃতীয় অধ্যায়

'পদ' ও 'পর্ব'—তাইয়ের প্রকৃতি-ভেদ, পর্বভূমক ছন্দের—ঝাঁক (accent) ও তজ্জনিত  
ছন্দ-স্পন্দ (Rhythm), যুগ্মপর্ব, ও 'ঝাঁক', ঝাঁকের স্থান-পরিবর্তনে ছন্দের স্পন্দন-  
বৈচিত্র্য (Rhythmical Variation), পর্বভূমক ছন্দের 'ধণ্ডপর্ব'—ধণ্ডপর্বের বিশেষ  
মূল্য—ইহাই এ ছন্দেব বৈচিত্র্য ও বৈভবের একটি কারণ।

পৃ: ২২-৩৭

### চতুর্থ অধ্যায়

পর্বভূমক ছন্দের ঝাঁক—Rhythmical Accent বা ছন্দঘটিত স্বরবৃদ্ধি, পদভাগ ও  
ছন্দভাগ—দুই প্রকার যতি, পদভূমক ও পর্বভূমকের পার্থক্য—'ঝাঁক'-এরও পার্থক্য,  
পর্বভূমকের 'ছন্দভাগ' ও 'চরণ'—ছাঁদ বা প্যাটার্ণ; বাংলা ছন্দে চারমাত্রার প্রভাব—  
দুটোস্ত, চারমাত্রাব বৈমাত্রিক ছন্দের বৈশিষ্ট্য।

৮-৫৬

### পঞ্চম অধ্যায়

ছড়ার ছন্দ, সাধুভাষা ও কথ্যভাষার উচ্চারণগত ধ্বনিভেদ, স্বরধ্বনি ও ব্যঞ্জনধ্বনি—  
কথ্যভাষা ব্যঞ্জনবহুল বা হসন্ত-প্রধান, অক্ষর-মাত্রা ও পর্বক্ষেদ; পর্বের মধ্যস্থ ও অন্তস্থ  
হসন্তবর্ণের প্রভাব, তজ্জন্ত আত্ম অন্তরে প্রবল ঝাঁক—স্বর-বিক্ষেপণ ও ব্যঞ্জনের  
ঠোকাঠুকি, এ ছন্দ অক্ষরমাত্রিক হইলেও মাত্রাগুণবজ্জিত—এক প্রকার অক্ষর-  
(Syllable)-মাত্রিক পর্বভূমক; বাংলা কবিতার এই ছন্দের প্রসার—রবীন্দ্রনাথ ও  
সত্যেন্দ্রনাথ, এ ছন্দের আদি-রূপ, প্রতি পর্বে হসন্ত-বর্ণের সংখ্যা; এ ছন্দের বৈচিত্র্য—  
অধিক নয় কেন, ইহাতে Hypermetric-এর ব্যবহার, রবীন্দ্রনাথের মতে এ ছন্দ  
ত্রেমাত্রিক—কি অর্থে।

পৃ: ৫৭-৬৭

### ষষ্ঠ অধ্যায়

আধুনিক বাংলাছন্দের একটি নূতন রূপ—সত্যেন্দ্রনাথের 'হসন্ত-প্রাণ মাত্রাবৃত্ত', উপসংহার—  
বাংলা ছন্দের সংক্ষিপ্ত পরিচয়, বাংলাছন্দ ও Bar and Beat-তত্ত্ব।

পৃ: ৬৮-৭৭

## দ্বিতীয় ভাগ

### বাংলা পয়ার ও মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর

#### প্রথম অধ্যায়

মধুসূদন ও বাংলাকাব্যের তথা ছন্দের নবরূপ, প্রাচীন ও আধুনিক বাংলা ছন্দ, বাংলা ছন্দের আদি ও মধারূপ। পৃঃ ৮১-৯২

#### দ্বিতীয় অধ্যায়

বাংলা পয়ার ও ভারতচন্দ্র।

পৃঃ ৯৩-৯৭

#### তৃতীয় অধ্যায়

বাংলা ছন্দের বৈশিষ্ট্য—হিন্দীর সহিত তুলনা, পয়ার ছন্দের উদ্ভব—সংক্ষেপে মূল সিদ্ধান্তগুলির পুনরবলোকন, বাংলা পয়ার ও অমিত্রাক্ষর ছন্দ। পৃঃ ৯৮-১০৫

#### চতুর্থ অধ্যায়

অমিত্রাক্ষর ছন্দের স্বরূপ—পঠন ও উপাদান, মধুসূদনের প্রথম প্রয়াস। পৃঃ ১০৬-১১৩

#### পঞ্চম অধ্যায়

মেঘনাদবধ-কাব্যের অমিত্রাক্ষর, পুরাতন পয়ার-ছন্দের কপাস্তর; মাত্রা, অক্ষর, বোঁক, মিলাটনের নিকটে মধুসূদনের স্বর্ণ। পৃঃ ১১৪-১২৩

#### ষষ্ঠ অধ্যায়

অমিত্রাক্ষরের Rhythm বা ছন্দস্পন্দ।

পৃঃ ১২৪-১৩৬

#### সপ্তম অধ্যায়

অমিত্রাক্ষর ছন্দের যতি-স্বাচ্ছন্দ্য ও বৈচিত্র্য।

পৃঃ ১৩৭-১৪২

#### অষ্টম অধ্যায়

অমিত্রাক্ষর ছন্দের প্রধান গৌরব—Verse-paragraph বা 'পংক্তিপর্ক', উপসংহার।

পৃঃ ১৪৩-১৪৬

## পরিশিষ্ট

বিষয়	পৃষ্ঠা
বাংলা পদবন্ধ	১৪৯
বাংলা সনেট	১৭৪
বাংলা ছন্দে মিল	২০১
নির্দেশিকা	২৩১

প্রথম ভাগ  
বাংলা ছন্দের সাধারণ পরিচয়





## প্রথম অধ্যায়

গোড়ার কথা ; সাধুভাষার পরার-জাতীয় হ্রস্ব ;

অক্ষর ও মাত্রা ; এই হ্রস্ব কোন অর্থে মাত্রাধর্মী ; চরণ, পংক্তি ও পদ ।

আধুনিক বাংলা ছন্দের আলোচনায়, একই ভাষার ছন্দে যে জাতিভেদ স্বীকার করা অনিবার্য হইয়া উঠিয়াছে, পূর্বে তাহার প্রয়োজন ছিল না ; কারণ পুরাতন কাব্যের ভাষা মোটের উপর এক ভাষাই ছিল, তাহার শব্দসম্ভারে স্তরভেদ থাকিলেও, সকল শব্দই এক ধ্বনিপ্রকৃতির শাসনাধীন ছিল । এই ভাষাকে আমরা অধুনা বিশেষ করিয়া সাধুভাষা নাম দিয়াছি ; সাধুভাষা এবং প্রাকৃত কথ্যভাষা—ভাষার এই দুই নাম হইতেই প্রমাণ হয় যে, আধুনিক বাংলা সাহিত্যের ভাষা এক নয় । যেহেতু ভাষার ধ্বনিপ্রকৃতিই তাহার প্রধান বৈশিষ্ট্য, এবং সেই অনুসারেই উচ্চারণের পার্থক্য ঘটয়া থাকে, এবং উচ্চারণ-রীতির উপরেই ছন্দ মূখ্যত নির্ভর করে—অতএব, বাংলা ভাষার যে দুই-রূপ এক্ষণে বিলক্ষণ হইয়া উঠিয়াছে, তাহাতে এই দুইয়ের ছন্দ দুইটি পৃথক জাতি হইতে বাধ্য ; এবং এইজন্যই এক ধরণের ভাষায় যে ছন্দ-গুণ বা ছন্দসৌন্দর্য্য সম্ভব, অন্য ধরণের ভাষায় তাহা সম্ভব নয় । অমিত্রাক্ষর ছন্দও যে সাধুভাষা ভিন্ন অপর ভাষায় সম্ভব নয়—কোন লক্ষণেই এই দুই ভাষাকে এক মনে করিয়া লইয়া, কথ্যভাষায় অমিত্রাক্ষরের সঙ্গীত সৃষ্টি করা যায় না, তাহা যিনি স্বীকার করেন না, তিনি হয় বিকর্ণ, অথবা ষণ্টাকর্ণ—ইহাতে সংশয় নাই । ষাঁহার কৰ্ণসম্পদে বঞ্চিত নহেন, তাঁহার, নিম্নোক্ত পদ্যপংক্তিগুলির ছন্দধ্বনি যে শুধুই বিচিত্র নয়—সম্পূর্ণ ভিন্নজাতীয়, তাহা অবিলম্বে প্রতিনিশ্চয় করিতে পারিবেন ।—

আজ তোমারে দেখতে এলাম, অপঃ-আলো মুরজাহান,

এবং—

এ কথা জানিতে তুমি ভারত-ঈশ্বর শাকাহান,

\* সহজ ভাবে কইবে কথা যতই করে মনে  
ততই বাধে আরো,

এবং—

আমারে যে ডাক দেবে, এ জীবনে তারে বারবার  
কিরেছি ডাকিয়া।

\* \* \*

সন্ধ্যা হ'ল সূর্য্য নামে পাটে,  
এলেম যেন জোড়াদীঘির মাঠে।

এবং—

আজি মোর জাঙ্কাকুণ্ডবনে  
গুচ্ছ গুচ্ছ ধরিয়াছে ফল।

—ইহারা যে সম্পূর্ণ ভিন্নগোত্রীয় তাহা বুঝিবার জ্ঞান ছন্দ-লিপির প্রয়োজন নাই—  
কানের লিপিরি যথেষ্ট।

এক্ষণে, এই দুই জাতির মধ্যে যেটি আদি ও বনিয়াদী তাহাকে মাত্রিক (quantitative) বা মাত্রাশ্রয়ী ছন্দ বলা যাইতে পারে; কারণ ইহার প্রত্যেক চরণের ধ্বনি-পরিমাণ কালহিসাবে গণনীয়—ন্যূনতম ধ্বনিপরিমাণ এক মাত্রা, ও সেইরূপ যুগ্মধ্বনিকে দুই মাত্রা ধরা হইয়া থাকে। পূর্বে এইরূপ সূক্ষ্ম নিয়ম না করিয়া মোটামুটি প্রত্যেক বর্ণকে (যুগ্ম বা অযুগ্ম, হ্রস্ব বা স্বরাস্ত) এক-সংখ্যক ধরিয়া মোট বর্ণসংখ্যা দ্বারা সকল ছন্দের চরণ পবিমাণ ঠিক করা হইত; তাহাতে—

সহসা তুলিয়া দিল রঙ্গ-ধ্বনিকা

যেমন ১৪ অক্ষর, তেমনই—

আষাঢ়ের অশ্রুপ্লুত হৃদয় ভুবন

—এমন চরণও ১৪ অক্ষর; অথচ প্রথমটিতে সত্যি চৌদ্দটি অক্ষর আছে, কিন্তু দ্বিতীয়টিতে হ্রস্ব বর্ণ আছে তিনটি, বাকি ১১টি মাত্র আসল অক্ষর (syllable)। এইরূপ স্বরাস্তবর্ণ নিশ্চয়ই কালের মাত্রাপরিমাণে এক নয়। না হউক, তবু দুইটি চরণের পরিমাণ যে এক, তাহা কানে বুঝি, আবার অক্ষর গণিয়াও একই সংখ্যা পাই। তার কারণ, উহারই মধ্যে, একটা নিয়ম অনুসারে, চৌদ্দটি মাত্রার বণ্টন

হইয়া আছে। প্রাচীন কবিরা এই বর্ণের সংখ্যাও মানিতেন না—কৃত্তিবাসের পয়ারে ১৫, ১৬ সংখ্যার অনিয়ম খুবই দেখা যায়—

লোমপাদের বেশ হেন | য়নি সবে জানে (১৫)

\* \* \* \*

চক খাইলে পুত্র তোমার | হইব উগরে (১৬)

—কারণ, স্মরণ করিয়া পড়িলে প্রত্যেক চরণের দুই ভাগকে যথাক্রমে ৮ ও ৬ মাত্রার পরিমাণে সংকোচন, কিংবা—আবশ্যক হইলে, প্রসারণ করিয়া লওয়া যায়। আধুনিক পাঠ-পদ্ধতিতেও এই সংকোচন ও প্রসারণ চলে; তবে স্মরণ নাই বলিয়া তাহার একটা সীমা আছে। আবশ্যকমত স্মরণ-সংকোচন বা স্মরণ-প্রসারণের দ্বারা যেমন যুক্তবর্ণ বা মধ্যস্থ হ্রস্ববর্ণের মাত্রার সমতা রক্ষা করা যায়, তেমনই শেষের অন্তস্থিত হ্রস্ববর্ণের মাত্রাটিও, তাহার পূর্ববর্তী অক্ষরের স্মরণ একটু প্রসারিত করিয়া, পূরণ করা হয়। পাঠ করিবার সময়ে—কেবল মাত্রা-পূরণের জন্ত নয়—কার্য্যত ইহাই হয় বলিয়া, এক্ষণে এই ছন্দের মাত্রিক প্রকৃতি সম্বন্ধে নিশ্চিত হওয়া গিয়াছে।—

সহসা তুলিচা দিল রঙুগ ধ্বনিকা

—এখানে ‘ঙ’ যুক্তবর্ণের ‘ঙ’ একটি হ্রস্ববর্ণ, এবং উহা শেষের অন্তর্বর্তী, এজন্য এখানে উচ্চারণ-কৌশলে পূর্ববর্তী ‘র’-এর মাত্রাকে একটু হ্রস্ব করিয়া, ‘ঙ’র যে সামান্য ধ্বনিকালের পরিমাণ, তাহার স্থান করিয়া দেওয়া হয়—‘রঙ’ পূরা এক মাত্রার বেশি হইতে পায় না। এইরূপ করা যায় বলিয়া, সেকালের কবিরা স্থানবিশেষে ‘হইয়া’ না লিখিয়া ‘হৈয়া’ লিখিতেন—ঠিকই করিতেন; কারণ, মাঝের ‘ই’কে হ্রস্ব করিয়া না লইলে মাত্রা বাড়িয়া যায়—‘হৈ’ তো ‘হই’ ছাড়া আর কিছু নয়। আবার—

উৎকল নরপতি আইসে হেনকালে

—মাত্রাহিসাবে ঠিকই আছে; কেন না, এখানে পড়িবার সময়ে ‘উৎকল’ এর ‘উৎ’ দুই মাত্রা করিয়া পড়া কিছুমাত্র কষ্টকর নয়—‘উ’এর স্মরণ একটু প্রসারিত করিলেই (পরে হ্রস্ব ‘ৎ’ আছে বলিয়াই ত্রুহা করা যায়) ‘ৎ’এর অপূর্ণতা পূরণ করিয়া লওয়া যায়। ‘আইসে’র ‘আ’এর স্মরণ একটু হ্রস্ব এবং ‘ই’কে হ্রস্ব

করিয়া ( উপরের ‘রঙ’ যেন ) লইলেই ‘আইসে’ দুই মাত্রায় পরিণত হইবে ।  
এই মতে—

আবাদের অশ্লীল মন্দ ভবন

মাত্রা-পরিমাণে কোন গোল বাধাইবে না । কেবল আর একটি কথা স্মরণ রাখা দরকার—শব্দের আত্মবর্ণ যুক্তবর্ণ হইলেও তাহা অমুক্তবর্ণের মতই উচ্চারণ করা যায়—এজ্ঞা সেখানে কোন গোল নাই । ‘অশ্লীল’ এই বাক্যাংশটি, উচ্চারণ কালে দুই ভাগে ভাগ হইয়া, ‘শ্ল’কে আত্মবর্ণ করিয়া তুলিলেই ভাল হয় ।

সাধুভাষার ছন্দ যে মাত্রাধর্মী (quantitative) সে সন্দেহ, আশা করি ইহার অধিক ব্যাখ্যার প্রয়োজন নাই । এই প্রসঙ্গে ইহাও বলা যাইতে পারে যে, কান যদি ঠিক থাকে তবে বর্ণের সংখ্যা দ্বারা ই সাধারণত এ ছন্দের হিসাব পাওয়া যায় ; বর্ণ, অক্ষর এবং মাত্রা—এ সকলের ধনিত্ব বা ব্যাকরণ না জানিলেও চলে ; কেবল, কবিতা-লেখক বা কবিতা-পাঠক উভয়ের সহজ ছন্দবোধ একটুও থাকি আবশ্যক । রবীন্দ্র-যুগের পূর্বে সাধারণ বাঙালী পাঠকের যে সেটুকু ছন্দবোধও ছিল না, তাহার প্রমাণ সমগ্র প্রাচীন বাংলাকাব্যের ইতিহাসে পাওয়া যাইবে । আধুনিক যুগের মহাকবি হেমচন্দ্রেরও শুধু ছন্দ নয়—মিষ্ট সন্ধেও যে তাজিল্য দেখা যায়, তাহা শিক্ষিত বাঙালী কবি ও তাঁহার ভক্ত পাঠকগণের পক্ষে নিতান্তই লজ্জাকর । হেমচন্দ্রের ছন্দ যেন শব্দের বোঝাই লইয়া ভারী মালগাড়ীর মত, কেবল ভারের জোরে, ঢেলা ভাঙ্গিয়া খাল খন্দ ও মাঠ পার হইয়া ছুটিয়াছে—কোন দিকে ভ্রমণ নাই, কারণ পাঠকও বাঙালী । একজন আধুনিক ছন্দ-শাস্ত্রী এইরূপ খাটি বাঙালী প্রাণ ও কান লইয়া যে ছন্দ-শাস্ত্র রচনা করিয়াছেন তাহাতে হেমচন্দ্রের কবিতাই সবচেয়ে বেশি কাজে লাগিয়াছে । উক্ত গ্রন্থে রাশি রাশি ছন্দদোষদুষ্ট পদ্যপংক্তির সমারোহ দেখিয়া মনে হয় যে, ছন্দের মূলমন্ত্র ধরিবার জ্ঞান নিখুঁত ছন্দশিল্পের উদাহরণ তেমন উপযোগী নয়—কারণ, তাহাতে ধ্বনি-বিজ্ঞানের মহিমা প্রকাশ পায় না । এইরূপ আদিম অপরিস্কৃত ছন্দ-রচনার উদাহরণ হইতেই নূতন নির্মাণ করা যে কিছুমাত্র অসম্ভব নয়, তাহাও তিনি বেশ জোরের সহিত বলিয়াছেন ; তাঁহার যুক্তি এইরূপ—‘তাহাদিগকে ছন্দোদুষ্ট বলিতে কেহ সাহস করিবেন না, বহুকাল হইতে বাঙালীর কান ঐ সমস্ত কবিতার চন্দ্রে



তৃপ্তিলাভ করিয়াছে’; অন্তত—‘ছন্দোদ্ধৃষ্ট কবিতার দুর্বলতা সহজেই বাঙালীর কানে ধরা দেয়’। এ যুক্তি অনেকটা এইরূপ—‘পরিধানে কেবল একখানি ধূতি ও একখানি চাদর, নগ্নশির ও নগ্নপদ—এইরূপ বেশকে কেহ অসভ্য বলিতে সাহস করিবেন না—বহুকাল হইতে বাঙালী এই বেশে মাঠে ঘাটে বিচরণ করিয়া আসিয়া-প্রসাদ লাভ করিয়াছে; বেশভূষার বিষয়ে বাঙালী একটুও শৈথিল্য সহ করিতে পারে না’। কিন্তু আমরা জানি যে, কান মলিয়া দিলেও যদি কাহারও ছন্দবোধ জন্মিত তবে এ জাতির কান ছিঁড়িয়া যাইত, তথাপি ছন্দবোধ জন্মিত না; তাহার প্রমাণ এখনও হুস্তাপ্য নয়। বাঙালীর ছন্দবোধ জন্মিয়াছে রবীন্দ্র-যুগে; তাহার কারণ, তিনিই সর্বপ্রথম বাংলা ভাষার সর্ববিধ ধ্বনিকে অক্ষরস্থ ছন্দ-লীলায় লীলায়িত করিয়া বাঙালীর কানে ছন্দ-রস ও মনে ছন্দ-জিজ্ঞাসার উদ্রেক করিয়াছেন। বাংলা কাব্যের প্রথম শিল্পী-কবি—রায়গুণাকর ভারতচন্দ্র; কিন্তু তাঁহার অব্যবহিত পরবর্তী যুগে তাঁহার সেই শিল্পদর্শ, ‘খাটি’ বাংলা কবিতার হট্টগোলে, বাঙালীর কান দ্রবস্ত করিবার অবকাশ পায় নাই। তারপর, বাংলা ছন্দ-সঙ্গীতের আকস্মিক ও অপূর্ণ বিকাশ হইয়াছিল মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দে। কিন্তু বাঙালীর কান এমনই ছন্দ-রসগ্রাহী যে, সে ছন্দ এ পর্য্যন্ত কেহ বুঝিতে চাহিল না,—সেই বিজাতীয় ছন্দ জাতীয় মহাকবি হেমচন্দ্রের হাতে কথঞ্চিৎ কর্ণগম্য রূপ ধারণ করিল—অর্থাৎ মালগাড়ির ছন্দে পরিণত হইয়াই বাঙালীর কানের তৃপ্তিসাধন করিল; সর্বশেষে গিরিশ ঘোষের নাটকে সে ছন্দ মোক্ষলাভ করিয়া বাঙালীর কানকেও মুক্তি দিল। এ হেন ছন্দজ্ঞান আর কোন্ জাতির পক্ষে সম্ভব?

আমি সাধুভাষার বনিয়াদী ছন্দের কথা বলিতেছিলাম। এই ছন্দকেও দুইটি প্রধান শ্রেণীতে ভাগ করা যায়—একটিকে (রবীন্দ্রনাথের অহুসরণে) পয়ার-জাতীয় ছন্দ, ও অপরটিকে গীতিছন্দ বলিব। পূর্বে পয়ার-নামক ছন্দের চরণ লইয়া এই ছন্দের মাত্রা-হিসাব দেখাইয়াছি। এক্ষণে, ঐ একই ধ্বনি-প্রকৃতির একই ভাষায় দুই বিভিন্ন ছন্দ-রূপ কেমন তাহাই দেখাইব। পয়ার-ছন্দ ও গীতিছন্দের প্রভেদ এমনই স্পষ্ট যে, তাহাও নিম্নের পংক্তিগুলি পাঠ করিলে কানেই ধরা যাইবে। চৌদ্দমাত্রার পয়ার-নামক ছন্দ ও অন্তান্ত এই জাতীয় ছন্দের সবিশেষ পরিচয় পরে দিব; এক্ষণে পয়ার-ছন্দ ও গীতিছন্দের প্রভেদ মাত্র লক্ষ্য করিলেই চলিবে।

১। প্রেমের অমরাবতী প্রেমসীর প্রাণে।

কে সেথা দেবাধিপতি সে কথা কে জানে। (‘ছন্দ’—রবীন্দ্রনাথ)

২। নদীতীরে বৃন্দাবনে সনাতন একমনে

জপিছেন নাম,

হেনকালে দীনবেশে ত্রাঙ্কণ চরণে এসে

করিল প্রণাম। (রবীন্দ্রনাথ)

৩। জ্যোৎস্নারাতে নিভৃত মন্দিরে

প্রেমসীরে

যে নামে ডাকিতে ধীরে ধীরে

সেই কানে-কানে ডাকা রেখে গেলে এইখানে

অনন্তের কানে। (বলাকা)

পয়ারজাতীয় ছন্দের এই কয়েকটি নমুনাই যথেষ্ট। গীতিছন্দের কয়েকটি পংক্তি ইহার পরে পাঠ করিলেই বুঝা যাইবে যে, তাহার ছন্দ-রীতি এক নয়, বেশ একটু স্বতন্ত্র।

(১) শোন্ সখি গায় কারা আজ রাতে গুজরাতি গরবা

খঞ্জন-নর্তন-হিমোল-গর্ভা! (সত্যেন্দ্রনাথ)

(২) বনগণ্ডে আজ ফুলদোল-লীলা

কুকুম ভাঙে রজন,

জলতরঙ্গ স্বকার তুলে বাজাও শব্দে কঙ্কণ। (করণানিধান)

(৩) কাদের কণ্ঠে গগন মন্ড্রে

নিবিড় নিশীথ টুটে।

কাদের মণালে আকাশের ভালে

আগুন উঠেছে ফুটে। (রবীন্দ্রনাথ)

—এই রীতিরও উদ্ভব একই ভাষার একই ধ্বনি-প্রকৃতি হইতে হইয়াছে, অথচ ছন্দ-ভঙ্গি কি স্বতন্ত্র! আমি প্রথমেই পয়ার-জাতীয় ছন্দের বৈশিষ্ট্য আলোচনা করিব; তৎপূর্বে আমি দুই একটি পরিভাষা ঠিক করিয়া লইব।

কবিতার পংক্তিকে আমরা চরণ বলিয়া থাকি—কিন্তু পংক্তি মানেই চরণ নয়। ছন্দের পুরা মাপ যতখানি পাওয়া যায় ততখানিই ‘চরণ’—‘চরণ’কে ভাগ করিয়া

পংক্তির আকারে সাজানো যাইতে পারে। সকল ছন্দেই—চরণ দীর্ঘ হইলে—মধ্যে, এক বা একাধিক যতি বা বিরাম—আদৌ নিম্নাস লইবার জন্তই—ঘটিতে বাধ্য, কিন্তু ছন্দের বিভিন্ন রূপ অনুসারে এই যতির কালান্তর স্বল্প বা দীর্ঘ হইয়া থাকে। চরণের এই যতি-বিচ্ছিন্ন অংশগুলিই এক একটি পদ। পদের আর ভাগ নাই, তাই পয়ার-জাতীয় ছন্দে এই পদই ছন্দের গতিভঙ্গি—ছাঁদ বা চাল নিরূপণ করে; তাই ইহাকেই তাহার measure বা foot বলা যাইতে পারে—যদিও ‘foot’ বা পদক্ষেপের খাতি লক্ষণ তাহাতে নাই। উপরের ১নং উদাহরণ পয়ার-নামক ছন্দে রচিত; দুইটি চরণ, প্রতি চরণে দুইটি যতি, ও সেইজন্ত দুইটি পদ; যথাক্রমে আট ও ছয় মাত্রার চরণদুইটি মিলযুক্ত, এবং দ্বিতীয় চরণের শেষে পূর্ণ বিরাম। দ্বিতীয় উদাহরণে পদ তিনটি—যথাক্রমে, ৮, ৮, ও ৬ মাত্রার; দীর্ঘ চরণের পদগুলি ফাঁক করিয়া বা পংক্তি-ভাগ করিয়া সাজানো যায়। প্রত্যেক চরণের প্রথম দুই পদে মিল আছে, তৃতীয় পদটি পুচ্ছের মত অপর চরণের পুচ্ছের সহিত মিলযুক্ত। ইহার নাম ত্রিপদী। এইরূপ চৌপদীও হয়—উদাহরণ নিম্নয়োজন। ৩নং উদাহরণটিও ঐ এক পয়ার-জাতীয়; ইহারও চরণে চরণে মিল আছে; যতির কালান্তর ঠিক নাই, অর্থাৎ পদগুলি অসমান, এবং তাহাদের সংখ্যারও কোন স্থিরতা নাই, তাই চরণগুলির মাপও এক নহে। তথাপি ইহার মাত্রার হিসাব পয়ারেরই মত, এবং পদ পয়ারেরই পদ—চার, ছয় ও আট মাত্রার ছাঁদ, ছোটই হউক আর বড়ই হউক। ইহাকে ‘পদ-সচ্ছন্দ’ পয়ার বলা যাইতে পারে।

## দ্বিতীয় অধ্যায়

সাধুভাষার গীতিছন্দ বা পর্বভূমক ছন্দ—‘বৈমাত্রিক’ ও ‘ত্রৈমাত্রিক’ ; পর্বভূমক ছন্দের চাল ও  
নাশরূপ পয়ারজাতীয় ছন্দের বৈমাত্রিক ‘লয়’ ; আদি পয়ারে চতুর্ভাজার প্রভাব ।

গীতিছন্দের সর্বপ্রধান বৈশিষ্ট্য ইহার পর্বভাগ । পয়ারের পদের আর ভাগ  
নাই—যে ভাগ শব্দের পৃথক উচ্চারণে ঘটে, তাহা আসলে পদচ্ছেদ বা পদ-বিশ্লেষ  
মাত্র—তাহা পদের কোনরূপ ছন্দ-ভাগ কিম্বা পর্ব নয় । এ সম্বন্ধে পরে বলিব ।  
পয়ারের চরণ যেমন যতি-তালে ছন্দিত হয়, এবং সে ছন্দে নিয়মিত পর্ব-পর্যায়  
না থাকায় তাহার ছন্দস্পন্দ অগ্ররূপ ( যাহার জগ্ন তাহা গীতিস্বরবর্জিত—Epic,  
Narrative, Reflective কাব্যের উপযোগী ), তেমনই, এই গীতিছন্দে খাঁটি  
foot বা পর্ব থাকায় ছন্দ-ধ্বনিতে এমন একটি দোল লাগে যে, তাহাতেই একটি  
ছন্দোজাত সঙ্গীতের সৃষ্টি হয় । ছন্দোজাত বলিবার কারণ এই যে, তাহা স্বর  
করিয়া পড়ার সঙ্গীত নয়, তাহা খাঁটি ছন্দ-সঙ্গীত—নিয়মিত মাত্রায়, পর্বজনিত  
‘ছন্দস্পন্দের বিশিষ্ট প্রভাবে আপনি ফুটিয়া উঠে । পর্বগুলি এইরূপ ( • এই চিহ্ন  
দ্বারা পর্বচ্ছেদ দেখানো হইয়াছে )—

(১) শোন্ সখি • গায় কারা • আজ রাতে • গুজরাতি • গব্বা,  
খঞ্জন • নর্দন • হিলোল • গর্ভা ।

(২) বন পথে আজ • ফুলদোল-লীলা • কুকুম ভাঙে • রঙ্গন,  
জলতরঙ্গ • ঝঙ্কার তুলে • বাজাও শব্দে • কঙ্কণ ।

(৩) কাদের কণ্ঠে • গগন মছে • নিবিড় নিশীথ • টুটে,  
কাদের মশালে • আকাশের ভালে • আগুন উঠেছে • ফুটে ।

প্রথমটিতে চার মাত্রার পর্ব—প্রথম চরণে চারিটি, দ্বিতীয় চরণে তিনটি ;  
প্রত্যেকটির শেষে একটি করিয়া তিন মাত্রার খণ্ড-পর্ব ।

দ্বিতীয়টিতে ছয় মাত্রার পর্ব—দুই চরণেই তিনটি করিয়া ; শেষে একটি করিয়া  
চার মাত্রার খণ্ড-পর্ব ।

তৃতীয়টিতেও ছয় মাত্রার পর্ক—প্রত্যেক চরণে তিনটি ; শেষে একটি করিয়া দুই মাত্রার খণ্ড-পর্ক ।

‘এই তিনটির কেবল পর্ক-হিসাবই করিলাম, কারণ, পয়ার-জাতীয় ছন্দের সহিত ইহার এই পর্কষটিত পার্থক্যই এক্ষণে লক্ষ্য করিতে বলি । ইহাদের মধ্যেও নানা কারণে ছন্দধর্মনির যে বৈচিত্র্য আছে, তাহার সম্বন্ধে পরে বলিতেছি । অতএব দেখা যাইতেছে—এ ছন্দ পর্কভূমক ছন্দ, ইহার প্রাণই এই পর্ক ; পয়ার-জাতীয় ছন্দকে ‘পদভূমক’ ছন্দ বলিলেই ঠিক হয় । পয়ারের প্রধান ছন্দগুলির নাম যে ত্রিপদী চৌপদী রাখা হইয়াছিল—এবং সেই অল্পসারে আদি পয়ারের ( ১৪ মাত্রা ও দুই যতি ) নাম ত্রিপদী হওয়াই ঠিক—তাহার কারণ, পয়ারের ছন্দ-প্রবাহ এই যতির দ্বারা বিভক্ত হইয়া পদমধ্যে তরঙ্গিত বা সুরময় হইয়া উঠে, দুই বা ততোধিক যতির নিয়মিত পর্যায়ে সেই তরঙ্গ বা সুর আবর্তিত হইয়া একটি পূর্ণ ছন্দ-রূপের আভাস দেয় । পদ ও পর্কের মধ্যে বিশেষ প্রভেদ এই যে—(১) পর্কের মাত্রাহিসাব আরও সুনির্দিষ্ট ; ইহাতে পয়ারের মত, মধ্যবর্তী অযুক্ত বা যুক্ত হসন্ত-বর্ণের ওজন আবশ্যকমত কম বা বেশি করা যায় না ; যেমন, ‘সুন্দর’—ছন্দের অন্তর্গত—এই ধ্বনিভাগটির মাত্রা কখনও তিনসংখ্যক হইবে না, ‘সু-ন্-দ-র’ এই চারমাত্রার হইবে । (২) পর্কের মাপ একটি সত্যকার মাপ বা measure—যেন চরণ মাপিবার এক একটি বাটখারা । তাহার কারণ, ইহা পদ অপেক্ষা আয়তনে যেমন ছোট, তেমনই চরণকে সমভাগে ভাগ করিয়া দেয় । কিন্তু ইহাও পদ ও পর্কের একটা সুগ পার্থক্য—আসল পার্থক্য ছন্দঃপ্রবাহগত । সে পার্থক্যের কথা বলিবার আগে পর্কের গঠনের কথা বলিতে হয়, এক্ষণে সেই কথাই বলিব ।

বাংলা ছন্দের এই যে পদ ও পর্ক—রবীন্দ্রনাথ ইহাদের প্রকৃতিগত ( আকৃতির নয় ) একটা নিয়ম নির্ধারণ করিয়াছেন, এবং পয়ারজাতীয় ছন্দকে দ্বৈমাত্রিক ও শ্রীতিচ্ছন্দকে ত্রৈমাত্রিক বলিয়াছেন । এই তত্ত্বের প্রয়োগ-ব্যাপারে রবীন্দ্রনাথের সার্বল্য যেমনই হউক—এই তত্ত্বটি অতিশয় মূল্যবান ; বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে এমন একটা গোড়ার কথা আর কেহ এ পর্যন্ত বলিতে পারেন নাই । কিন্তু এই তত্ত্বটি পর্কভূমক শ্রীতিচ্ছন্দ সম্বন্ধে যেমন খাটে, পয়ারজাতীয় পদভূমক ছন্দ সম্বন্ধে ঠিক সেই অর্থে খাটে না । দ্বৈমাত্রিক বা ত্রৈমাত্রিক বলিতে খাটি পর্কই বুঝায়—

কারণ সেখানে ছন্দের একটা বাঁধা চাল (measure, foot) আছে, এবং তাহার মাত্রার পরিমাণ ও গণনা-রীতি স্থনির্দিষ্ট। পয়ারের মাত্রাগণনা-রীতি কিঞ্চিৎ-শিথিল হইলেও, পদগুলিতে তাহার পরিমাণ সমভাবে বাঁটিয়া দিয়া যে ভাবে ছন্দ রক্ষা করা হয় তাহা আমরা দেখিয়াছি; ইহাও লক্ষ্য করা যায় যে, প্রাচীন পয়ারের পাঠরীতিতে যে স্বর ছিল সেই স্বরের বশে প্রত্যেক পদকেই চার মাত্রার ধনিপর্কে ভাগ করিয়া লওয়া সম্ভব ছিল; রবীন্দ্রনাথ এই চার মাত্রাকে দুইএর গুণিতক ধরিয়া বাংলা ছন্দের যে দ্বৈমাত্রিক চাল নির্ধারণ করিয়াছেন, তাহা এই পয়ারজাতীয় ছন্দেও প্রয়োগ করিয়াছেন। প্রাচীন পয়ারের পদ-পর্ব এইরূপ—

মহা-ভার • তের-কথা • অম্ব-তস • মা—ন্

\* \* \*

তোমা-নিতে • দশ-রথ • আসি-ছে আ • পনি—

—এইরূপ চার মাত্রার পর্ব ধরিলে, তাহারা যে দ্বৈমাত্রিক (দুইএর গুণিতক) এমন কথা বলা যাইতে পারে। কিন্তু এখানে ইহা আধুনিক পয়ার না হইয়া গীতিছন্দ হইয়াছে—প্রত্যেক চরণে তিনটি চার-মাত্রার পর্ব এবং শেষে একটি খণ্ড-পর্ব আছে; তাহাও স্বরে পূরণ করিয়া চার মাত্রায় দাঁড়ায়। অর্থাৎ, প্রত্যেক চরণ এখানে বোল মাত্রার। আধুনিক পয়ারে এইরূপ পর্ব-ভাগ নাই, এবং খণ্ড-পর্বও নাই। আবার, আধুনিক গীতিছন্দে স্বর নাই; পর্বজনিত একরূপ ছন্দতরঙ্গ আছে, তাহার ফলে খণ্ড-পর্বেরও সৃষ্টি হয় বটে, কিন্তু সেই খণ্ড-পর্ব মূল-পর্বের সমান না হইয়া নানা পরিমাণের হইতে পারে। পূর্বোক্ত উদাহরণ হইতেই ইহার দৃষ্টান্ত মিলিবে, যথা—

শোন সখী | গায় কারা | আজ রাতে | গুজরাতি | গরবা

—এখানে চার-মাত্রার পর্ব ও শেষে তিন-মাত্রার খণ্ড-পর্ব আছে। তেমনি—

ধীরে ধীরে | আখি নীরে | ফিরে যায় | সে

কিষ্ণা—

ফিরে ফিরে | আখি নীরে | পিছুপানে | চায়

—এই দুটিতে, যথাক্রমে ১ ও ২ মাত্রার খণ্ড-পর্ব আছে। অতএব, প্রাচীন স্বরযুক্ত পয়ারের দ্বৈমাত্রিক পর্ব এবং অখণ্ড-খণ্ডপর্ব প্রভৃতি স্বীকার করিলেও

তাহা, আমার জেগীভেদ অনুসারে, গীতিছন্দভুক্ত হয়—পয়ারজাতীয় ছন্দ নয়। তথাপি, রবীন্দ্রনাথের দ্বৈমাত্রিক ও ত্রৈমাত্রিক ছন্দ-ভেদ, পর্ব্বভূমক গীতিছন্দ সম্বন্ধেই অতিশয় স্বার্থ হইলেও, পয়ার-জাতীয় ছন্দেরও এক অর্থে এই দ্বৈমাত্রিক লক্ষণ আছে। ঐ ছন্দের সর্ব্ববিধ পদের অন্তর্গত ধ্বনিভাগ (sound group) সর্ব্বত্র দুই বা চার মাত্রার না হইলেও, সমগ্র পদে যে ধ্বনিপ্রবাহ আছে তাহার লয় দুই মাত্রার; এইজন্যই  $৩+৩+২$ ,  $৪+৪$ ,  $২+৪$ ,—এমন কি,  $৩+৩$ —পদচ্ছেদ যেমনই হউক, তাহাতে ছন্দের প্রকৃতিভেদ হয় না; সর্ব্বত্রই মাত্রা-পরিমাণ দুইএর গুণিতক বলিয়াই মনে হয়। ছন্দের এই সম-গতির মূলে আছে দ্বৈমাত্রিক প্রভাব—আমি ইহাকে দ্বৈমাত্রিক পর্ব্ব না বলিয়া ‘দ্বৈমাত্রিক লয়’ বলিব। পয়ারের মাত্রা-গণনাতেও আমরা দেখিয়াছি, পদমধ্যগত সকল বর্ণ বা ধ্বনিস্থানে পদের মোট মাত্রা-পরিমাণ সমান ওজনে বাঁটা হইয়া যায়; অঙ্কোচ্চারিত বা ঈষৎ-উচ্চারিত ধ্বনিস্থানগুলি, পূর্ব্ববর্ত্তী স্থান হইতে ধ্বনিমাত্রা পূরণ করিয়া, অথবা পরবর্ত্তী স্থানে ধ্বনিমাত্রা মিলাইয়া দিয়া, সমগ্র পদ তথা চরণের পরিমাণ ঠিক রাখে। এই সমতা-রক্ষার মূলে আছে ছন্দ-ধারার যে আমন্ত্রণ গতি-বেগ, আমি তাহাকেই দ্বৈমাত্রিক লয় বলিয়াছি; ইহা দ্বৈমাত্রিক পর্ব্ব নয়। পর্ব্ব-হিসাবে দ্বৈমাত্রিক ও ত্রৈমাত্রিকের গতিবেগ দ্রুততর—পর্ব্বজনিত ছন্দস্পন্দই তাহার কারণ। একটি দৃষ্টান্ত লওয়া যাক।—

নিখিল আকাশ ভরা | আলোর মহিমা

—ইহা একটি আধুনিক পয়ারের চরণ। প্রথম পদটি আট মাত্রার  $৩+৩+২$ : পড়ি এইরূপ—‘নি’ খি—ল্ অঁকা—শ্ + ভরা’; প্রথম ধ্বনিভাগ (‘নিখিল’) একটু পৃথক থাকে, দ্বিতীয় ধ্বনিভাগ (‘আকাশ’) তৃতীয় ধ্বনিভাগের (‘ভরা’) উপরে গিয়া পড়ে—ইহাতে সমান তিনের চাল বজায় থাকে না। তারপর, ‘নিখিলে’র আন্ত অক্ষরে যে ঠেস (stress) আছে, তাহা অস্ত্য অক্ষরের (হসন্তযুক্ত) স্বর-প্রসারণের স্রুত কতকটা সমীভূত হইয়া যায়, এজন্য গীতিছন্দের পর্ব্বের মত উহা স্পন্দিত হইতে পারে না। ‘আকাশ’ও ঠিক তাই, তার উপরে ‘ভরা’ যেন ঠেকা দিয়া তাহার ধ্বনিস্রোতকে সংযত করিয়াছে। ইহার ফলে সমগ্র পদটিতে যে একটি সমান অবিচ্ছিন্ন গতিবেগ ঘটিয়াছে তাহার ছন্দ যেমন

পদভূমক, তেমনই তাহার লয়ের মূলে ঐ আট-মাত্রার ন্যূনতম সমভাগ-হিসাবে দুইএর প্রভাবই আছে। ঠেস-এর হিসাব না করিয়া ওই লয়ের চিত্র এইরূপ দাঁড়ায়—

নিখি—ইল্ আ—কাশ—ভরা | আলো—ওর্ ম—হিমা

ইহাও লক্ষ্য করিতে হইবে যে, এই চরণের প্রথম পদ আট-মাত্রার হইলেও, দ্বিতীয় পদটি শুধু ছয়মাত্রার নয়—৩+৩ ধ্বনি-ভাগও তাহাতে আছে; কিন্তু তথাপি ইহা ত্রৈমাত্রিক পর্বের মত পৃথক স্পন্দিত হইতে পারে না; তার কারণ, উহা সর্বদা প্রথম পদের লয়ের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। এইজন্তই এই চৌদ্দ-মাত্রার চরণে (অমিত্রাক্ষর নয়) ৮+৬-এর স্থানে ৬+৮ হইলে ছন্দই ভিন্নরূপ ধারণ করে। ‘নিখিল আকাশ ভরা আলোর মহিমা’ এই চরণটিকে যদি ৬+৮ করিয়া লওয়া যায়, যথা—

আলোর মহিমা নিখিল আকাশ ভরা

অমনই উহা খাটি ত্রৈমাত্রিক পর্বভূমক ছন্দ হইয়া দাঁড়ায়—ছন্দের ঠাট বদল হইয়া যায়, পয়ারছন্দ গীতিচ্ছন্দে পরিণত হয়।

পর্বভূমক ছন্দ, এবং তাহার পর্বের দ্বৈমাত্রিক ও ত্রৈমাত্রিক গঠন সম্বন্ধে বিস্তারিত আলোচনার পূর্বে, আমি আদি-পয়ারের চতুর্মাত্রিক পর্বাভাস সম্বন্ধে এইখানে কিছু বলিব। যাহাকে আমরা আধুনিক ছন্দে চার-মাত্রার পর্বহিসাবে গণনা করি—রবীন্দ্রনাথ যাহাকে মূলে দ্বৈমাত্রিক বলিয়াই নির্দেশ করিয়াছেন—তাহার ঐ চার-মাত্রার আয়তন বাংলা বাক্যেরই একটি স্বাভাবিক ধ্বনি-ভাগ (sound group) বলিয়া মনে হয়—তাহার মাপ যেমন করিয়াই করা হউক। সাধুভাষার গীতিচ্ছন্দ এবং প্রাকৃত ভাষার ছড়ার ছন্দ—অর্থাৎ দুই জাতেরই বাংলা ভাষা—এই চারের ঘরে আসিয়া যেমন মিতালি করে তেমন আর কোথাও নয়; সে রহস্তের কথা আমি পরে পর্ব-বিচারের সময়ে দৃষ্টান্ত সহকারে বলিব। এক্ষণে পয়ারের এই চারি-মাত্রার পদচ্ছেদ ব্যাপারে, সংস্কৃত ও বাংলা—কাহার প্রভাব কতখানি, সে সম্বন্ধে আমার যে সন্দেহ আছে তাহারই উল্লেখ করিব—অর্থাৎ, প্রাচীন বাংলা কাব্যের প্রধান ছন্দ এই পয়ারও যে এইরূপ চারের ছক-কাটা, তাহাতে সংস্কৃতের প্রভাব কতখানি? জয়দেবের ‘বিহরতি হরিরিহ সরস



বসন্তে' খাঁটি মাত্রা-ছন্দ হইলেও মাত্রা-বৃত্ত নয়, উহার ঐ চারের চালই উহাকে যে খাঁটি পৰ্ব্বভূমক করিয়া তুলিয়াছে, তাহাতে বাংলার প্রভাব আছে কিনা ? আবার ইহাও দেখা যায় যে, সংস্কৃত অনুল্লভ ছন্দের দ্বন্দ্ব-দীর্ঘ ভাঙিয়া তাহার ধ্বনি-প্রবাহকে বাংলার মত সমতল করিয়া লইলে, তাহাও এইরূপ চারের ভাগে ভাগ হইয়া পড়ে। এই ছন্দেও দুই পদ, প্রত্যেকটিতে আট অক্ষর আছে ; ইহার কয়েকটি স্থান নির্দিষ্টভাবে গুরু-লঘু হইলেও সে বিষয়ে যথেষ্ট স্বাধীনতাও আছে। এক্ষণ পড়িবার সময়ে, চার-মাত্রার তাল রাখিয়া, ও প্রতি পর্বের আট অক্ষরে বাংলা উচ্চারণের ঘোঁক দিয়া, ইহাকে বাংলা কায়দায় আয়ত্ত করা যায়, যথা—

ত'স্মিন বিপ্র | কু'তা কালে | তাঁর'কেণ | দি'বৌকসঃ

এইক্ষণই বাংলা সাধু ও কথ্য, উভয় ভাষায়, এই সংস্কৃত পদ্যপংক্তিটিকে অমুচ্ছন্দিত করা যায়, যথা—

রাত্রিকালে | দুর্জনেরা—হুঁকারিল | লু'ঠনাশে

এবং—

রাতের বেলায় | ডাকাতগুলো | হাঁকার দিল | লু'টের আশে

[ প্রথমটি চার অক্ষরের হইলেও সাধুভাষার পঞ্চমাত্রিক পৰ্ব্বভূমক ছন্দ ; দ্বিতীয়টি কথ্যভাষার সাধারণ ছড়া-ছন্দ—চার অক্ষরের (Syllable) পৰ্ব্বভূমক ছন্দ। এই দুই ছন্দ এক জাতির নয়, অর্থাৎ ঠাট বা ঢঙই পৃথক নয়—ভিন্ন ভাষার মত, জাতিও পৃথক। ]

এককালে রামায়ণ মহাভারত অনুবাদের যুগে সংস্কৃত অনুল্লভ ছন্দ বাঙালী কবির কানে অধিকতর পরিচিত ও অভ্যস্ত হওয়ার ফলে, বাংলা কথ্য-ভাষার সাধারণ উচ্চারণ রীতিকেই সাধুভাষার স্বরধ্বনি-প্রধান উচ্চারণের বশীভূত করিয়া, জয়দেবের সেই বাংলা-সংস্কৃত ছন্দ অধিকতর বাংলা হইয়া উঠিয়াছিল কি না, সে সম্বন্ধে আমার সন্দেহের কথা উল্লেখ করিলাম ; যদিও, আমি বাংলা ছন্দের যে পরিচয় দিতে বসিয়াছি, তাহার পক্ষে এরূপ প্রশ্ন অপ্রাসঙ্গিক।

এক্ষণে আমি গীতিছন্দের পর্ব ও তাহার গঠনের কথা আর একটু সবিস্তারে

বলিব। রবীন্দ্রনাথের মতে দ্বৈমাত্রিক ‘চলন’ এইরূপ, এবং তাহা সম-চলনের ছন্দ—

ফিরে ফিরে আখিনীরে পিছুপানে চায়।

পায়ে পায়ে বাধা পড়ে চলা হলো দায়।

( ‘ছন্দ’—রবীন্দ্রনাথ )

তিন-মাত্রার ‘চলন’, এবং তাহা অসম-চলনের ছন্দ—

নয়নধারায় পথ সে হারায়

চায় সে পিছনপানে। ( ঐ )

এবং বিষম-‘চলনে’র ছন্দ এইরূপ—

যতই চলে চোখের জলে নয়ন ভ’রে ওঠে। ( ঐ )

এই ‘চলন’ই আমার ‘পর্ক’—এবং আমি এই পর্কের গঠন অমুসারে দ্বৈমাত্রিক ও ত্রৈমাত্রিককে সম-পর্ক, এবং দুই-তিন-মাত্রার মিশ্র-পর্ককে অসম-পর্ক বলিব; কারণ, কোন ছন্দের সকল পর্কই যদি দুই বা তিন সমান মাত্রার হয়, তবে একটিকে ‘সম’ ও অপরটিকে ‘অসম’ বলিবার কোন হেতু নাই। চলনের ভঙ্গি সম বা অসম হউক, পর্ক-মাত্রা যখন সমান, তখন পর্ক-হিসাবে সে ছন্দ সম-পর্কের ছন্দই বটে। দুই ও তিন-মাত্রার মিশ্র-পর্কের চলন কানেও অসমান ঠেকে, তাই তাহাকে এক অর্থে অসম-পর্ক বলা যায়—যদিও মোট পর্কের আকার বা পরিমাণ ধরিলে, কোন চরণের প্রত্যেকটি যদি একরূপ হয়, তাহা হইলে সেখানেও সেই ছন্দ সম-পর্কের ছন্দ—অসম-পর্ক নয়। যথা—

একদা+তুমি | অঙ্গ+ধরি | ফিরিতে+নব | ভুযনে

( রবীন্দ্রনাথ )

কিথ।

তরণী+বয়ে শেষে | এসেছি+ভাঙা ঘাটে।

স্থলে না+মেলে টাই | জলে না+দিন কাটে।

( ‘ছন্দ’—রবীন্দ্রনাথ )

\*

\*

\*

শুনহে সভাঙ্গন | ঘটনা বিবরণ | এ রোষ অকারণ | নহে।

এইগুলির সকল পর্বই সমান, অতএব ছন্দের চলন যেমনই হউক—কেহই অসম-  
পর্বী নহে। কিন্তু যদি এমন হয়—

বাদল+রাতি | এল যবে |  
বসিরাছিমু | একা একা |  
গভীর+শুস্র | শুস্র রবে |  
কী ছবি+মনে | দিল দেখা |

(‘ছন্দ’—রবীন্দ্রনাথ)

কিছা—

কেবলি+অহরহ | মনে মনে |  
নীলবে | তোমা সনে |  
বা খুসি | কহি কত |  
বিরহ+বাখা মম | নিজে নিজে |  
তোমারি+মূর্তি যে |  
পড়িছে | অবিরত |

(ঐ)

—তাহা হইলে এ ছন্দকে অসমপর্বী বলিতেই হইবে। সংস্কৃত ছন্দের অধিকাংশই  
এইরূপ।

ইহাই হইল সম ও অসম পর্বের ভেদ। কিন্তু উপরের উদ্ধৃত ও পূর্বে উদ্ধৃত  
উদাহরণে, পর্বের লক্ষণে আর একটা বিষয় লক্ষ্য করা যাইবে; পর্বগুলি মূলে  
বৈমাত্রিক ও ত্রৈমাত্রিক হইলেও ইহারা প্রায়ই অযুক্ত অবস্থায় থাকে না—দুইটি  
পর্ব সংযুক্ত হইয়া যুক্ত-পর্বের সৃষ্টি করে; এজন্ত পর্ব বৈমাত্রিক বা ত্রৈমাত্রিক  
হইলেও তাহারা কার্যতঃ ৪ বা ৬ মাত্রার পর্ব হইয়া থাকে; মিশ্র পর্বের এইরূপ  
সংযুক্ত হওয়াটাই স্বাভাবিক, এবং অনিবার্য। রবীন্দ্রনাথ দুই ও চারের পর্ব-ভেদ  
দেখাইয়াছেন বটে, যথা—

(বৈমাত্রিক)

তারাগুলি সারারাত্তি কানে-কানে কর।

সেই কথা ফুলে-ফুলে ফুটে বনময়।

(‘ছন্দ’—রবীন্দ্রনাথ)

(চতুর্মাত্রিক)

চকমকি ঠোকাঠুকি আগুনের প্রায়,

চোখোচোখি ষটিতেই হাসি ঠিকরায়।

(ঐ)

কিন্তু এ ভেদ চোখে-দেখার, কানে-শোনার নয়। বরং এ কথা সাধারণভাবে বলা যায় যে, বাংলা গীতিচ্ছন্দে দুই মাত্রার শব্দ কিছুতেই একা থাকিতে পারে না— এমন কি—

ঘন ঘন রিম্ রিম্ রিম্ রিম্ রিম্ রিম্

এখানে, ‘রিম্’ ‘রিম্’—এই দুই মাত্রার ধ্বনিখণ্ডগুলির মধ্যে একটু ছেদ আবশ্যক হইলেও তাহারা পরস্পর সংযুক্ত না হইয়া পারে না। যেখানে আন্তঃখণ্ডগুলি হ্রস্ব-প্রধান, সেখানে প্রত্যেক খণ্ডে একটি প্রবল ঠেস (stress) থাকার জন্য পর্কগুলি চার-মাত্রার অধিকতর পক্ষপাতী, যথা—

শোন-সখি—গায়-কারা—আজ-রাতে—গুজ-রাতি—গরবা

\*

\*

\*

উভয় খণ্ড হ্রস্ব-প্রধান হইলেও আন্তঃখণ্ডের ঝাঁক প্রবলতর হয় বলিয়া, শেষের খণ্ডটিকে সঙ্গে টানিয়া লয়, যথা—

খুব্ তার—বোল্ ঢাল্—সাজ্ কিট্—কাট্। (‘ছন্দ’—রবীন্দ্রনাথ)

..অন্তএব, বাংলা ছন্দের বৈমাত্রিক পর্ক কার্য্যত চার মাত্রার পর্ক; এবং সর্বত্র—এমন কি, অসম বা দুই ও তিন মাত্রার মিশ্র-পর্কেও, ইহারা তিন-মাত্রার পর্কে সংস্কৃত হইয়া—২+৩, ৩+২, ৪+৩ প্রভৃতি—যুক্ত-পর্কের সৃষ্টি করে, উপরে উদ্ধৃত উদাহরণগুলিতে তাহার দৃষ্টান্ত আছে।

কিন্তু তিন-মাত্রার পর্ক সাধারণতঃ এইরূপ যুক্ত-পর্ক হইয়া উঠিলেও পৃথক অযুক্তরূপেও ছন্দ-বৈচিত্র্যের সৃষ্টি করে; সেখানে স্পষ্ট পর্কচ্ছেদ রক্ষা করিয়া পড়াই শ্রুতিস্বত্বকর; যেমন—

নয়ন • ধারায় • পথ সে • হারায় • চায় সে • পিছন • পানে

কিষ্কা—

চাষের • সময়ে • যদিও • করিনি • হেলা।

ভুলিয়া • ছিলাম • কসল • কাটার • বেলা।

এখানেও লক্ষ্য করিবার বিষয় যে, উপরে উদ্ধৃত পংক্তিগুলিতে যে ধরণের

ছন্দস্পন্দ সহজে সাড়া দিয়া উঠে, তাহারই বশে পর্কগুলির খাটি ত্রৈমাত্রিক চলন  
আপনি আসিয়া পড়ে। কিন্তু—

বনপথে আজ • ফুলদোললীলা •  
কুকুম ভাঙে • রঙ্গন,  
\* \* \*  
কাদের • মশালে • আকাশের ভালে •  
আগুন উঠেছে • ফুটে।  
\* \* \*  
ভূতের মতন • চেহারা যেমন • নির্বোধ অতি • যোর।  
\* \* \*  
পউষ-প্রথর • শীতে জর্জর • ঝিলীমুখর • রাতি

—এইরূপ চরণগুলিতে, কোথাও (যেমন প্রথমটিতে) দুইটি তিন মাত্রার পর্ক ছয়-মাত্রায় একাকার হইয়াছে; কোথাও বা তিন-মাত্রার পর্কভাগ থাকিলেও পর্কগুলি জোড়ায় জোড়ায় চলিয়াছে, কারণ প্রথম পর্কের আন্ত-অক্ষরের ঝাঁকই প্রধান—দ্বিতীয় পর্কে ঝাঁক থাকিলেও তাহা পর্কটিকে পৃথক করিবার মত প্রবল নহে (যেমন, তৃতীয় উদাহরণে)। দ্বিতীয় উদাহরণের প্রথম দুইটি পর্ক পৃথক, কিন্তু দ্বিতীয় ও তৃতীয় জোড়ার পর্ক অযুক্ত নহে; ‘আগুন উঠেছে’—একসঙ্গে ছয় মাত্রার চাল, কারণ এখানে উহা তৃতীয় উদাহরণের ‘ভূতের মতন’-এর সামিল—পরের পর্কটিকে পৃথক করিবার মত কোন প্রবল ঝাঁক তাহাতে নাই। চতুর্থ উদাহরণের সবগুলিই যুক্ত-পর্ক, তার কারণ, প্রত্যেকটিই সমাসবদ্ধ পদ। এই সকল কারণে ত্রৈমাত্রিক পর্ক সাধারণত ছয় মাত্রার যুক্ত-পর্ক হইয়া দাঁড়ায়।

উপরে উদ্ধৃত ত্রৈমাত্রিক পর্কের কেবল গঠন-বৈচিত্র্যই লক্ষণীয় নয়—পর্কের মধ্যে বর্ণবিজ্ঞাসজ্ঞানিত ধনিতরঙ্গ বা ছন্দস্পন্দের যে অশেষ বৈচিত্র্য আছে, তাহাও লক্ষণীয়। ছন্দের রূপ কেবল গণিতের আয়ত্ত নয়, কানের সূক্ষ্মতম ধনিস্বাদ-বোধও চাই। কানে যাহা অল্পভূত হয়—ধনিতরঙ্গ সেই বহুবৈচিত্র্যকে ধনি-বিজ্ঞান বা গণিতশাস্ত্রের সাহায্যে বিধিবদ্ধ করাও সম্ভব। কিন্তু যাহার কান নাই তাহাকে এই বিধি-বিধান শিক্ষা দিয়া কোন ফল নাই; আবার যাহার কান আছে তাহার পক্ষে ছন্দের রূপবৈচিত্র্য ছন্দ-স্বত্রের অপেক্ষা রাখে না—সে রূপ স্বত্ররাজি

তাহার একটা পৃথক কৌতূহল চরিতার্থ করে মাত্র। আমি এখানে কোনও কারণ বা সূত্র নির্দেশ না করিয়া এই পর্বভূমক গীতিচ্ছন্দের বিবিধ পর্ব ও তাহাদের ছন্দস্পন্দ (rhythm) যে কত বিচিত্র হয়, তাহার কয়েকটি দৃষ্টান্ত মাত্র দিব; আশা করি, তাহাতেই ছন্দবোধের যথেষ্ট সাহায্য হইবে।

### দ্বৈমাত্রিক পর্ব

ধরণীর • অঁধি-নীর • মোচনের • ছলে।

দেবতার • অবতার • বহুবার • তলে। (‘ছন্দ’—রবীন্দ্রনাথ)

\*

\*

মেঘ ডাকে • গম্ভীর • গরজনে,

ছায়া নামে • তমালের • বনে বনে। (ঐ)

\*

\*

কেন তার • মুখ তার • বুক বুক • ধুক,

চোখ লাল • লাজে গাল • রাঙা টুক • টুক। (ঐ)

\*

\*

কি বলিলি | মালিনী— | ফিরে বল | বল।

রসে তমু | উগমগ | তমু টল | মল। (ভারতচন্দ্র)

\*

\*

সুদূর দি • গন্তের • সন্ধ্যা • সঙ্গীত

লাগে মোর • চিন্তায় • কাজে। (রবীন্দ্রনাথ)

\*

\*

হিল্লোলে • হেথা দোলে • লাবণ্য • পান্নার !

বিহুতির • বিভা ছায় • সারা গায় • হোথা কার! (সত্যেন্দ্রনাথ)

### ত্রৈমাত্রিক পর্ব

অঁধার • রজনী • পোহাল

জগৎ • পুরিল • পূলকে, (‘ছন্দ’—রবীন্দ্রনাথ)

\*

\*

তোমরা • হাসিয়া • বহিয়া • চলিয়া • যাও

কুল কুল কল • নদীর • শ্রোতের • মত।

আমরা • তীরেতে • দাঁড়ায়ে • চাহিয়া • থাকি

মরমে • গুমরি • মরিছে • কামনা • কত। (ঐ)

\*

\*

\*

সেদিন কি তুমি | এসেছিলে ওগো | সেকি তুমি যোর | সভাতে ।  
সেদিন কাঙন | মেতে উঠছিল | মদ-বিহ্বল | শোভাতে । (রবীন্দ্রনাথ)

\* \* \*

হার,—পগন নহিলে | তোমারে বরিষে | কেবা ।  
ওগো,—তপন তোমার | স্বপন দেখি যে | করিতে পারিনে | সেবা ।  
(ঐ)

মিষ্টপর্ব—সম

(৪+৩—৪+৩) নয়নের • সলিলে | যে কথাটি • বলিলে (‘ছন্দ’—রবীন্দ্রনাথ)

\* \*

(৩+৪—৩+৪) কাণ্ডন • এল দ্বারে | কেহ যে • ঘরে নাই,  
পরাণ • ডাকে করে | ভাবিয়া • নাহি পাই । (ঐ)

\* \*

(৩+২—৩+২—৩+১) শ্রাবণ • মেঘে | তিমির • ঘন | শর্ক-রী,  
বরিষে • জল | কানন • তল | মর্দ-রি । (ঐ)

\* \*

(৩+২—৩+২—৩+২—২) সকল • বেলা | কাটিয়া • গেল | বিকাল • নাহি | যায় (ঐ)

\* \*

(৩+২—৩+২—২) তমাল • বনে | করিছে • বারি- | ধারা ।  
তড়িৎ • ছুটে | আঁধারে • দিশা | হারা । (ঐ)

\* \*

(৩+৪—৩+৪—৩+৪—৩) নিশান • ফর ফর | নিনাদ • ধর ধর | কামান • গর গর | গর্জে ।  
(ভারতচন্দ্র—পরিবর্তিত)

\* \* \*

(৩+৪—৩+৪—৩+৪—৩+৪) মৈত্রে • করুণার | মত্ত • দিতে দান | জাগ হে • মহীয়ান | মরতে  
• মহিমায় । (সত্যেন্দ্রনাথ)

মিষ্টপর্ব—অসম

(৫—৪ | ৫—৪) দুয়ার • ময় | পথপাশে | সদাই • তারে | ধুলে রাঁধি ।  
কখন • তার | রথ আসে | ব্যাকুল • হয়ে | জাগে আঁধি ।  
(‘ছন্দ’—রবীন্দ্রনাথ)

\* \* \*

(৩+৪—৩+২)—

বনের • পথে পথে | বাজিছে • বায়ে

নুপুর • রত্নরত্ন | কাহার • পায়ে । (‘ছন্দ’—রবীন্দ্রনাথ)

\*

\*

(৫—৩ | ৫—৩)

শ্রাবণ ধারে • সখনে | কাঁদিয়া মরে • যামিনী । (ঐ)

\*

\*

(৩+৪—৪)

মিলন • হৃৎগনে | কেন বল্ ।

নয়ন • করে তোর | ছল্ ছল্ । (ঐ)

\*

\*

(৩+৪+৪+৩)

চাহিছ • বায়ে বায়ে • আপনারে • চাকিতে ।

মন না • মানে মানা • মেলে ডানা • আঁখিতে ।

(ঐ)

\*

\*

\*

\*

(৫+৪+৫)

নীরবে গেলে • স্নান মুখে • আঁচল টানি ।

কাঁদিছে দুখে • মোর বুকে • না-বলা বাণী । (ঐ)

## সমমাত্রিক—অসম

[এমনও দেখা যায়, পর্কগুলি সমান বৈমাত্রিক বা ত্রৈমাত্রিক হইলেও, ৪+২ বা ৩+৬-এর পর্য্যায়ে মাঝে মাঝে এমন ছন্দ পড়ে যে, চাল বেশ অসম হইয়া উঠে। এরূপ স্থলে ৪+২ বা ৬+৩ যেন অসম পর্কের মত কাজ করে। পরীক্ষা করিলে দেখা যাইবে যে, পর্ক সমমাত্রিক হইলেও, তাহাদের পর্যায়-গত ধ্বনিতরঙ্গের গুরু-লঘু ঝাঁকগুলির (accent) বিশিষ্ট স্থানবিন্যাসই এইরূপ অসমতার কারণ। আমি এইরূপ ছন্দের তিনটি মাত্র উদাহরণ এখানে দিলাম, আরও নিশ্চয় পাওয়া যাইবে।]

(১) নদীতীরে • দুই | কূলে কূলে | কাঁশবন | ছলিছে ।

পূর্ণিমা • তারি | ফুলে ফুলে | আপনারে | ভুলিছে ।

(‘ছন্দ’—রবীন্দ্রনাথ)

(২) আজি, ফাস্তুন-বন-পল্লব-ছায় কোন্ কোন্ রঙ, ফুটল ।

কেন, কিংবদন্ত-ফুল চীন-বাস গায় চঞ্চল হয়ে উঠল । (করণানিধান)

[এখানে পর্কের প্রত্যেক অক্ষর, হ্রস্বস্বৰ্ণ-যোগে, যুগ্ম দুই-মাত্রার গুরুত্ব লাভ করিয়াছে। তার উপরে, আত্মপর্কের পূর্বে একটি Hypermetric বা ছন্দাতিরিক্ত শব্দ (আজি, কেন) থাকার জন্য ঐ পর্কের আত্ম অক্ষরে প্রবল ঝাঁক পড়িয়াছে। এ চরণের চাল এইরূপ—

(আজি) ফাল্—গুন্+বন্ • পল্—লব্-ছায় • কোন্—কোন্+রঙ্ • ফুটল



প্রথম পর্বের আশ্রয় অক্ষরের প্রবল আঘাত পরবর্তী সকল পর্বে ওই স্থানে একই রূপ পড়িবে—ইহাই স্বাভাবিক। সত্যেন্দ্রনাথের ‘ওই সিকুর টিপ সিংহল ঘোপ’ এই একই ছন্দ।]

\* \* \*

(৩) ভা'লবেসে সখি | নি'ভূতে ব'ন্তনে

আমার। না'মটি লি'খিয়ে। তো'মার

ম'নের ম'ন্নি-রে।

আমার। প'রাণে যে গান। বা'জিছে

তাহারি। তা'লটি শি'খিয়ে। তো'মার

চ'রণ-ম'ঞ্জী-রে।

[ উপরের উদাহরণগুলিতে অক্ষরের মাথায় যে ( ' ) চিহ্ন আছে, তাহা ঝোঁক (accent)-চিহ্ন; সর্ব-শেষেরটিতে ভাব-অর্থের ঝোঁক এইরূপ পড়ে—তাহাতেই ছন্দটি অসম-মাত্রিক হয়, কেবল ছন্দ অনুযায়ী পড়িলে সম-মাত্রিকই থাকে। ]

এই সকল দৃষ্টান্ত হইতে গীতিচ্ছন্দের গঠন—তাহার নানাবিধ পর্ব এবং পর্ববিভাগসজ্জিত ছন্দ-বৈচিত্র্যের একটা মোটামুটি ধারণা হইবে। আমি উপস্থিত এগুলি বারংবার পাঠ করিয়া কানের পরিচয় ঠিক করিয়া লইতে বলি। কোন সূত্র বা নিয়ম-কানুনের চিন্তা না করিয়া—অর্থাৎ চোখে অণুবীক্ষণ লাগানোর মত, কানে কোনও ধ্বনি-বিশ্লেষণ-যন্ত্র না লাগাইয়া, সাদা চোখের মত, সাদা কানে প্রথমে এগুলিকে বাজাইয়া লওয়াই স্ববুদ্ধিসঙ্গত। তাহার পর, বৈমাত্রিক-ত্রৈমাত্রিক, সম-অসম প্রভৃতি সাধারণ পর্বভেদ সম্বন্ধে, প্রত্যেকের মধ্যে যে ধ্বনি-বৈশিষ্ট্য আছে তাহা লক্ষ্য করিবার জ্ঞান, যেটুকু ধ্বনিতত্ত্বের আলোচনা একান্ত আবশ্যক, তাহা করিলেই চলিবে। আমি অতঃপর, এই গীতিচ্ছন্দের বৈচিত্র্য-সাধনে খণ্ড-পর্বের যে কাজ, ত্রৈমাত্রিক ছন্দে তিন-মাত্রার যুক্ত-পর্ব এবং একাকার ছয়-মাত্রার পর্ব প্রভৃতির বিশেষত্ব, এবং পর্ব-মধ্যেও ঝোঁক (accent) গুলির স্থান-পরিবর্তনে ছন্দস্পন্দনের যে বৈচিত্র্য-বিধান—সে সম্বন্ধে কিঞ্চিৎ আলোচনা করিব; এবং পরে পুনরায় পর্ব ও পদ—পয়ার ও গীতিচ্ছন্দ সম্বন্ধে, আরও কিছু বলিব।

## তৃতীয় অধ্যায়

‘পদ’ ও ‘পৰ্ব’—দুইয়ের প্রকৃতি-ভেদ ; পৰ্বভূমক ছন্দের—‘ঝাঁক’ (accent), ও তজ্জনিত ছন্দস্পন্দ (Rhythm); যুগ্মপৰ্ব ও ‘ঝাঁক’; ‘ঝাঁক’ের স্থান-পরিবর্তনে ছন্দের স্পন্দন-বৈচিত্র্য (Rhythmical Variation); পৰ্বভূমক ছন্দের ‘পদপৰ্ব’; পদপৰ্বের বিশেষ মূল্য—ইহাই এ ছন্দের বৈচিত্র্য ও বৈভবের একটি কারণ।

গীতিছন্দের পৰ্ব ও পয়ার-ছন্দের পদ এই দুইয়ের প্রকৃতি ও প্রভেদ একটু বিস্তৃতভাবে ব্যাখ্যা করিবার সময় আসিয়াছে। আমি প্রথমেই পৰ্বের প্রকৃতি সম্বন্ধে আরও কিছু বলিব। পদ ও পৰ্বের পার্থক্য কানে অতি সহজেই ধরা পড়িবে, যথা—

বসন্ত নবীন  
সেদিন ফিরিতেছিল ভুবন ব্যাপিয়া  
প্রথম প্রেমের মত কাঁপিয়া কাঁপিয়া—

এই পদভূমক পংক্তিগুলিকে যদি এমন ভাবে সাজানো যায়—

নব বসন্ত সেদিন ফিরিতেছিল  
ভুবন ব্যাপিয়া কাঁপিয়া কাঁপিয়া  
প্রথম প্রেমের মত—

—তাহা হইলে স্পষ্ট অমুভব করা যাইবে, এবারে এক নতুন ধরণের ঝাঁক পংক্তি-গুলিকে নতুন ভাবে স্পন্দিত করিতেছে। প্রথম পংক্তিগুলির উচ্চারণে শব্দগত ঝাঁকের যে তারতম্য আছে, তাহা আমাদের কানে ছন্দেরই একটা বৈশিষ্ট্য বলিয়া অমুভূত হয় না, তাহাতে কোন নিয়মিত পর্যায়ও নাই; কিন্তু এই শেষের পংক্তিগুলির শব্দসজ্জায় একটা নিয়মিত ঝাঁক এবং তজ্জনিত ছন্দস্পন্দ স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে, এবং দেখা যাইতেছে, তাহার মূলে আছে তিন বা ছয় মাত্রার ধ্বনিভাগ—

নব বসন্ত • সেদিন • ফিরিতে • ছিল  
ভুবন ব্যাপিয়া • কাঁপিয়া • কাঁপিয়া  
প্রথম • প্রেমের • মত—

ত্রৈমাত্রিক ছন্দে এই তিন ও ছয় মাত্রার পৰ্বচ্ছেদের কথা পূর্বে বলিয়াছি; এক্ষণে এই ছন্দের মূলীভূত ঝাঁক (Stress বা টেস) ও তদমুখ্য পৰ্বের গঠন

এবং ছন্দস্বরের বৈচিত্র্যের কথা বলিব। সাধারণত প্রত্যেক পর্কে একটিমাত্র ঝাঁকই যথেষ্ট—যেখানে প্রতি তিন-মাত্রায় পৃথক ঝাঁক থাকে, সেইখানে তিন মাত্রার পর্কই পাওয়া যায়; কিন্তু সচরাচর ছয়-মাত্রায় একটি ঝাঁকই থাকে—এবং এই ঝাঁকের উপরেই পর্কচ্ছেদ ও নিয়মিত ছন্দস্বন্দ নির্ভর করে। তিন মাত্রার পর্ক যেমন পৃথক ঝাঁকের জুড়ই ঘটে, তেমনই বিশেষ যত্ন ও কৌশলের দ্বারাও সেইরূপ পর্ক রচনা করা যায়। তিন ও দুই মাত্রার মিশ্র পর্কেও ঝাঁক একটাই, অতএব এমন নিয়ম নির্দেশ করা যাইতে পারে যে, এক একটি ঝাঁকেই এক একটি পর্ক, এবং তাহারই নিয়মিত পর্যায়-গুণে গীতিছন্দের বিশিষ্ট ধ্বনিতরঙ্গ উৎপন্ন হয়। ইহার প্রমাণ নিম্নোক্ত পংক্তিগুলিতে পাওয়া যাইবে।

বৈমাত্রিক ( ২+২ )

মহাশ্বি • গাহিলেন • বিকলিত • বচনে ( হেমচন্দ্র )

\* \*

শোন সখি • গায় কারা • আজ রাতে • গুজরাতি • গরবা ( সত্যেন্দ্রনাথ )

ত্রৈমাত্রিক ( ৩+৩ )

ভূতের মতন • চেহারা যেমন • নির্দোষ অতি • ঘোর ( রবীন্দ্রনাথ )

মিশ্র (৩+২ )

নন্দপুর • চন্দ্র বিনা • বৃন্দাবন • অঙ্ককার ( কালিদাস ) .

সাত-মাত্রার মিশ্র-পর্ক হইলে পর্ক মধ্যে দুইটি ঝাঁকই পড়ে, যথা—

খাঁচার+ঝাঁকে ঝাঁকে • পরশে+মুখে মুখে

নীলবে+চোখে চোখে • চায় ( রবীন্দ্রনাথ )

এখানে নিয়মের ব্যতিক্রম হইয়াছে বলিয়া মনে হইবে—কিন্তু আসলে এখানে পর্কের মাত্রাপরিমাণ অতিরিক্ত বলিয়াই পর্কটি যুগ্মপর্ক হইয়া দাঁড়াইয়াছে। তথাপি উহা এক একটি গোটা পর্কই বটে—পদ-ভাগ বা ছন্দ-ভাগ নহে; ইহারা যেন দুই-কুঁজওয়ালা উটের মত দুই-ঝাঁকওয়ালা পর্ক।

ত্রৈমাত্রিক ছন্দ-সংক্রান্ত একটি প্রশ্নের মীমাংসা এখনও বাকি আছে। আমি বলিয়াছি, এই ছন্দের পর্ব তিন-মাত্রার হইলেও, সাধারণত উহা পূরা ছয়-মাত্রার, অর্থাৎ (৩+৩) এর যুক্তপর্ব হইয়া থাকে। ইহার কারণ, এক-একটি ঝাঁকেই এক-এক পর্ব হয়; যেখানে ছয়-মাত্রায় একটি ঝাঁকই প্রধান, সেখানে পর্বও একটা হয়; আবার যেখানে, কোন কারণে, প্রত্যেক তিন-মাত্রায় স্বতন্ত্র ঝাঁক পড়ে, সেখানে পর্ব-দুইটি যুক্ত না হইয়া বিচ্ছিন্ন হইয়া পড়ে, যথা—

বাসর-শয়ন • করেছি রচন • কুহুম থরে

এখানে পৃথক তিন-মাত্রার পর্ব নাই, ছয়-মাত্রার যুক্তপর্বই আছে; তার কারণ, কোনটাতে একটার বেশী ঝাঁক নাই। কিন্তু—

সেই মুকুল-আকুল বকুল-কুঞ্জ-ভবনে

এখানে পর্বগুলি এক-একটি সমাসবদ্ধ পদ হইলেও, মিল ও অম্লপ্রাসের খাতিরে, বিধাবিভক্ত হইয়া প্রত্যেক তিন-মাত্রায় পৃথক ঝাঁক পাইয়াছে; এজন্য, পর্বগুলিকে ছয়-মাত্রার না ধরিয়া তিন-মাত্রার ধরাই উচিত, যথা—

সেই—মুকুল •-আকুল • বকুল •-কুঞ্জ •-ভবনে

কিন্তু ইহা অপেক্ষা গুরুতর প্রশ্ন আছে। এই ছয়-মাত্রার পর্বের অনেক সময়ে দ্বৈমাত্রিক ভাগ লক্ষ্য করা যায়—একই ছন্দে পর্বের গঠন ৩+৩-এর পরিবর্তে ৪+২ কিম্বা ২+৪ হইয়া থাকে, যথা—

সঘন • বরষা • গগন • আঁধার

এই খাঁটি ত্রৈমাত্রিক ছন্দের দ্বিতীয় চরণটি এইরূপ—

হের বারিধারে • কাঁদে চারিধার।

আবার পূর্বোক্ত 'বাসর-শয়ন করেছি রচন'-এর পূর্বের চরণটির গঠনও এইরূপ, যথা—

নিশিদিন তাই • বহু অমুরাগে

(বাসর-শয়ন • করেছি রচন

কুহুম-থরে)

এ সকল স্থানে ৩+৩-এর পরিবর্তে, ২+৪ কিম্বা ৪+২-এর মত গঠন দেখা যায়। এক্ষণে ইহার ব্যাখ্যা কি হইতে পারে তাহাই বলিব। ইহারা যে দ্বৈমাত্রিক

চরণ নয় তাহাতে সন্দেহ নাই, তাহা হইলে, ৪ + ২-এর ভাগে, গীতিচ্ছন্দ অনুসারে প্রথম চার-মাত্রায় একটি ঘোঁক, এবং শেষের দুই মাত্রায় আর একটি থাকিবার কথা, যেমন—

এনে দেব • চুল-বাধা | রাঙা ডোর • প্রিয়া—( 'বাসের ফুল' )

—ইহার শেষের ছয়-মাত্রার ছন্দভাগ দেখিলেই তাহা বুঝা যায়। আবার, ২ + ৪—এরূপ পর্বচ্ছেদ বৈমাত্রিক গীতিচ্ছন্দের স্বভাব নয়। পয়ার-ছন্দের বৈমাত্রিক লয়ও ইহাতে নাই, কারণ তাহার ছন্দপ্রবাহই অন্তরূপ, যথা—

কিঁ যাতনা বিবে | বুঝিবে সে কিঁসে | কর্তু আশীবিষে | দংশনি যারে ( কৃষ্ণচন্দ্র )

—এ ঘোঁকগুলি পর্ব-স্পন্দের ঘোঁক নয়—ইহাদের একটাও ছন্দমূলক ঘোঁক বা Rhythmical Accent নয়। এই ছন্দে পর্বস্থলভ গতি-বেগ নাই, বরং পদান্ত-যতির জন্ত পদের যেটুকু গতিরোধ হয় তাহাতে ঘোঁকগুলির ধাক্কা সামলাইয়া যায়, সেজন্য পদমধ্যে বৈমাত্রিক বা ত্রৈমাত্রিক পর্বচ্ছেদের মত কিছু ঘটে না—ঘোঁকগুলি যেন সমস্ত পদ জুড়িয়া পরস্পরের মধ্যে একটা সমতা রক্ষা করে; এবং এইজন্যই, কেবল উচ্চারণ-রীতির বশে দুইটি ঠেস পড়ে, তাহার মধ্যে কোনটি Rhetorical বা ভাব-অর্থঘটিত স্বরবৃদ্ধি হইতেও পারে। কিন্তু ত্রৈমাত্রিক পর্বের এই ৪ + ২ বা ২ + ৪ গঠনেও ঘোঁক একটিই, যথা—

করিলাম বাসা • মনে হল আঁশা

\* \* \* .

এ জগতে হায় • সেই বেশি চায় • আছে যার—ভূঁরি ভূঁরি

[ এখানেও লক্ষ্য করা যাইবে যে, 'আছে যার ভূঁরি ভূঁরি' এই ( ৩ + ২ )-এর ছন্দভাগ, Rhythmical Variation-এর জন্ত দুইটি চার-মাত্রার বৈমাত্রিক পর্ব হইয়া দাঁড়াইয়াছে। ]

অতএব, এই যে একটিমাত্র ঘোঁক প্রধান হইয়া উঠা, এবং তজ্জন্য পর্বমধ্যে আর কোনরূপ অবকাশ না থাকা—ইহার জন্তই, গঠন যেমনই হউক, এইরূপ পর্বও ছয়-মাত্রার ত্রৈমাত্রিক পর্বই বটে, অর্থাৎ, ইহাও ত্রৈমাত্রিক লয়যুক্ত হয়।

আমি পূর্বে পয়ারছন্দের ছয়-মাত্রার পদে, ত্রৈমাত্রিক পদচ্ছেদ সত্ত্বেও, বৈমাত্রিক লয়ের কথা বলিয়াছি।

এই ঝাঁক ও তজ্জনিত নিয়মিত পর্ব-পর্যায়ই গীতিচ্ছন্দকে পয়ার-ছন্দ হইতে অতিশয় বিলক্ষণ করিয়া তুলিয়াছে। আমি পদ ও পর্বের পার্থক্যবিচার পরে করিতেছি, তৎপূর্বে গীতিচ্ছন্দের পর্বগত ঝাঁকের স্থান-পরিবর্তনে ছন্দতরঙ্গের যে লীলাবৈচিত্র্য ঘটে, তাহার পরিচয় দিব। স্পষ্টই দেখা যাইতেছে, এই পর্বগত ঝাঁক, আমাদের সাধারণ উচ্চারণ-রীতির বশে পর্বের আশ-অক্ষরকেই আশ্রয় করে, এবং তাহাতেই সেই ঝাঁকগুলি নিয়মিতভাবে Rhythmical বা ছন্দাহুবর্তী হইয়া থাকে—ভাব, অর্থ, অথবা বাক্যের অর্থমূলক হইবার অবকাশ থাকে না। কিন্তু এইরূপ রীতিমত বা বিধিবদ্ধ ঝাঁক-বিভাগ কবিতার ছন্দ-স্বয়মার পক্ষে প্রয়োজনীয় হইলেও, তাহাতে ভাব, অর্থ ও কল্পনার গোরব ক্ষুণ্ণ হয়, ভাবৈবশ্ব্যহীন কৃত্রিমতাই প্রাশ্রয় পায়। ভাবচ্ছন্দের সহিত কাব্যচ্ছন্দের মিল না হইলে কোন কবিতাই কবিতা হয় না; এবং বিধিবদ্ধ হইলেও ছন্দের স্বাচ্ছন্দ্যই উৎকৃষ্ট ছন্দসঙ্গীতের লক্ষণ—বৈচিত্র্যের মধ্যোই যে ঐক্য, তাহাই সকল বৃহত্তর সঙ্গতির মূল। এই Rhythmical Variation বা ছন্দের স্পন্দন-বৈচিত্র্য সকল শ্রেষ্ঠ কবির কবিতায় প্রচুর পরিমাণে মিলিবে। এইজন্যই রবীন্দ্রনাথের কাব্যচ্ছন্দে ছন্দস্পন্দের যে বৈচিত্র্য আছে, তাহা অমুকরণকারীদের অনেকের কবিতায় নাই; এইজন্যই, এক দিকে যেমন ছন্দোদোষদুষ্ট কবিতা অশ্রদ্ধার উদ্রেক করে, তেমনি ছুতার মিস্ত্রির মাপ-ঠিক-রাখা ছন্দে কবিতা রচনা করিলে, সে কবিতায় সত্যকার কাব্যপ্রেরণার অভাব তৎক্ষণাৎ ধরা পড়ে। প্রাচীন ক্লাসিক্যাল ছন্দবিধির স্বকঠিন ছাঁচ আধুনিক কাব্যের পক্ষে অচল; তাবের স্বাধীনতা রক্ষা করিয়া, প্রাণ ও কান দুয়েরই সহযোগে, ছন্দকে—কাব্যের বহিরঙ্গ নয়—অন্তরঙ্গরূপে পরিণত করিয়া, এ বিষয়ে যে নব্য ছন্দ-রীতির প্রবর্তন হইয়াছে, তাহাতেও কাব্যের মুক্তিলাভ হইয়াছে। নিয়মিত ও অনিয়মিত দুইপ্রকার ঝাঁক ও তজ্জনিত পর্বচ্ছন্দের বৈচিত্র্য দেখাইবার জন্য আমি কয়েকটি পদ-পংক্তি উদ্ধৃত করিলাম—নিয়মিত ঝাঁকের দৃষ্টান্ত পূর্বেও দিয়াছি। যথা—

নিভা তোমায় • চিন্তা ভরিয়া • বরণ করি ( রবীন্দ্রনাথ )

মর্মে যবে • মন্ত আশা • সর্পসম • ফোঁসে (ঐ)

আবার • ধীরে ধীরে • গেল কিবে • আলসে ( 'ছন্দ'—রবীন্দ্রনাথ )

কিন্তু পরের গুলিতে এমন নিয়মিত ঝাঁক পড়িবার নিয়ম নাই—

করিলাম বাসা • মনে হল আশা • আরামে দিবস • ঘাবে (রবীন্দ্রনাথ)

চমকি উঠিল • শুনি কিঙ্কিণী • চাহিয়া দেখিল • দ্বারে (ঐ)

গুরে স্বপন-দেশের • পরী-বিহঙ্গী • পাখা মেলে—উড়ে আর (যতীন্দ্রমোহন)

[ এখানে 'পাখা মেলে উড়ে আর' এই ছন্দভাগটি, ঝাঁকের স্থান-পরিবর্তনের ফলে, দুইটি চার-মাত্রার পর্বের মত হইয়া দাঁড়াইয়াছে—আসলে উহা ত্রৈমাত্রিক ৬+২। 'বিহঙ্গী'তে যুক্তাক্ষরের পূর্বে একটু ঝাঁক পড়ে। ]

আবার—

এমন+দিনে তারে • বলা যায়

এমন+ঘনঘোর • বরিষায়

এমন+মেঘবরে • বাদল+ঝরঝরে

তপন+হীন ঘন • তমসায়। ( রবীন্দ্রনাথ )

—ইহার পর্বগুলির নিয়মিত ঝাঁক, পাঠকের ক্রটি বা ভাবগ্রাহিতা অল্পসারে স্থানান্তরিত করিলেও ক্ষতি হয় না, যথা—

এমন দিনে ( তারে ) বলা যায়

( এমন ) ঘনঘোর বরিষায়

( এমন ) মেঘবরে ( বাদল ) ঝরঝরে

তপনহীন ( ঘন ) তমসায়।

এখানে দুই কারণে ঝাঁকের স্থান বদল হইয়াছে, প্রথম—বন্ধনী-দেওয়া শব্দ-গুলিকে Hypermetric-এর মত পড়িয়া পরবর্তী শব্দের ঝাঁক প্রবল করার জন্ত। দ্বিতীয়—শব্দবিশেষের ভাব-অর্থের উপরেই জোর (rhetorical) দেওয়ার জন্ত; পাঠকের নিজ ভাব ও রুচি অনুযায়ী পাঠভঙ্গির জন্ত, ছন্দ বজায় রাখিয়াই, ছন্দ-স্পন্দনের বৈচিত্র্য ঘটানো যেমন সম্ভব, তেমনই আরও কয়েকটি কারণে ছন্দের তরঙ্গলীলা বা স্পন্দবৈচিত্র্য ঘটানো থাকে।—

(১) পর্বের মধ্যে বা অন্তে যুক্তাক্ষর থাকিলে ঝাঁকের স্থান বদল হয়, যথা—

কোথা গেল সেই • মহান শাস্ত

নব নিঃশ্বল • শ্রামল কাস্ত

উজ্জ্বল নীল • বসন-প্রাস্ত

হৃদয় শুভ • ধরনী । (রবীন্দ্রনাথ)

\* \*

চমকি উঠিল • শুনি কিঙ্কিণী

চাহিয়া দেখিল • দ্বারে (ঐ)

উপরের পর্বগুলি ত্রৈমাত্রিক ছয়-মাত্রার পর্ব, প্রত্যেক পর্বের প্রধান ঝাঁক একটাই—এইগুলিতে আমি ডবল-চিহ্ন দিয়াছি। অপর ঝাঁকগুলি অপ্রধান—তাহাতে যে চিহ্ন দিয়াছি তাহা না দিলেও চলে, তথাপি সূক্ষ্ম হিসাবের খাতিরে তাহা দিয়াছি, অন্ততঃ দিব না। পাঠককে এই প্রধান ঝাঁকগুলিই সর্বদা লক্ষ্য করিতে বলি, তাহাতে ছন্দকে কানে আরও ভাল করিয়া বাজাইয়া লইবার সুবিধা হইবে।

(২) যুক্ত-স্বর বা diphthong-ও ঐ এক কাজ করিয়া থাকে, যথা—

একি কোঁতুক • নিত্য নুতন • ওগো কোঁতুক • ময়ী (রবীন্দ্রনাথ)

\* \* \*

জলসিক্তি • ক্ষিতি-সৌরভ • রঙসে

(ঐ)



(৩) পৰ্কগত মিল বা অনুপ্রাসের জন্তও ঝোঁকের স্থান পরিবর্তন হয়, এবং ছন্দস্পন্দের বৈচিত্র্য ঘটে, যথা—

বাজে পূরবী-র • ছন্দে রবি-র

শেষ রাগিণী-র • বীণ [ রবীন্দ্রনাথ ]

[ এখানে প্রতি শব্দের দুইটি ঝোঁকই প্রধান হইয়া উঠিয়াছে—মধ্য-মিল বা অনুপ্রাসের বাজনা বা বাজাইয়া উপায় নাই। এই দ্বিতীয় ঝোঁকগুলির প্রকৃতি কিন্তু স্বতন্ত্র। ]

অথবা—

হের বারিধারে • কাদে চারিধার [ রবীন্দ্রনাথ ]

(৪) একই ত্রৈমাসিক ছন্দে যুক্ত ও অযুক্ত পৰ্ক থাকায় ঝোঁকের স্থান সমান নিয়মিত হইতে পারে না, যথা—

গুরু গুরু মেঘ • গুমরি • গুমরি,

গরজে • গগনে • গগনে ( রবীন্দ্রনাথ )

\* \*

না মানে • শাসন • বসন • বাসন • অশন • আসন • যত • (ঐ)

উপরি উদ্ধৃত উদাহরণ-দুইটির প্রথমটিতে ধ্বনির খাতিরে, ও দ্বিতীয়টিতে অর্থের খাতিরে, তিন মাত্রায় পৃথক ঝোঁক পড়িয়াছে। অর্থের খাতিরে ঝোঁক—যাহাকে ইংরেজীতে Rhetorical Accent বা Emphasis বলা হয়—খাটি স্ফুটিকবিতার ছন্দ-প্রবাহে আবশ্যক হয় না; সেখানে সকল ঝোঁকই Rhythmical বা ছন্দামুবর্তী হইলে ভাল হয়। কিন্তু গাথা বা কাহিনী (Ballad বা Narrative) কবিতায় এইরূপ ভাব বা অর্থঘটিত ঝোঁক প্রায় আসিয়া পড়ে, যথা—

দরজার পাশে • দাঁড়িয়ে সে হাঁসে | দেখে অঁলে যায় • পিত ( রবীন্দ্রনাথ )

এখানে যে দুইটি স্থানে ডবল-চিহ্ন দিয়াছি—তাহা Rhythmical Accent নয়—Rhetorical Accent বা Emphasis। তথাপি এই ঝোঁকের স্থান-পরিবর্তন

এত সহজে ঘটে যে, খাটি গীতি-কবিতাতেও এইরূপ পরিবর্তন অসম্ভব নহে,  
যথা—

ওই মন উদাসীন • ওই আশাহীন

ওই ভাবাহীন • কাকলি ( রবীন্দ্রনাথ )

আবার এমন ভাবেও পড়া যায় —

ওই মন উদাসীন • ওই আশাহীন

ওই ভাবাহীন • কাকলি

ইহার কারণ অবশ্য ওই মিলের অমুপ্রাসই বটে।

পৰ্বভূমক গীতিচ্ছন্দে এই যে ঘোঁকের সৃষ্টি হয়, ইহা আদৌ পৰ্বের গঠনে মাত্রার একটা বিশেষ হিসাবের জ্ঞান ঘটিলেও, হ্রস্ববর্ণ ও যুক্তবর্ণের বিজ্ঞান-কৌশলে এই ঘোঁকের অনেক তারতম্য ঘটে। সাধুভাষার প্রকৃতি স্বরধ্বনি-প্রধান বলিয়া, এই ঘোঁক সম্বন্ধে তাহাতে পদ্যের মত যে মন্থর গতি-বেগ সম্ভব সে সম্বন্ধে পরে বলিব। এক্ষণে এই হ্রস্ব ও যুক্তবর্ণের জ্ঞান ইহাতে যে ছন্দস্পন্দনের বৈচিত্র্য সাধারণত ঘটিয়া থাকে, তাহার দৃষ্টান্ত দিব। যুক্তাক্ষরের অভাব হেতু ত্রৈমাত্রিক চরণের যে ছন্দস্পন্দন তাহা এইরূপ—

অনিমেঘ তারা • নিবিড় নিশায়,

লহরীর লেশ • নাহি যমুনায়,

জনহীন পথ • অঁধারে মিশায়,

পাতাটি কাঁপে না • গাছে। ( রবীন্দ্রনাথ )

ইহার সহিত নিম্নোক্ত পংক্তিগুলির ছন্দস্পন্দনের তুলনা করিলে যুক্তাক্ষরের প্রভাব বুঝিতে পারা যাইবে—

ভক্ত-দেহের • রক্ত-লহরী • মুক্ত হইল • কি রে!

বীরগণ জন • নীরে

রক্ততিলক • ললাটে পরালো • পঙ্কনদীর • তীরে ( রবীন্দ্রনাথ )

দ্বৈমাত্রিক ছন্দের একটি যুক্তাক্ষরবর্জিত চরণ এইরূপ—

বিতুতির • বিভা ছায় • সারাদেহে • হোখা কার ( সত্যেন্দ্রনাথ )

ইহার সহিত তুলনীয় ঐ একই ছন্দের—

বজ্ররি • তূর্ঘ্যে এ • গর্জছে • কে আবার ( নজরুল ইসলাম )

মিশ্র-পর্বের যুক্তাক্ষরহীন চরণের ছন্দস্পন্দ, যথা—

কুহম+রধে • মকর+কেতু • উড়িত+মধু • পবনে ( রবীন্দ্রনাথ )

এবং যুক্তাক্ষরের প্রভাবে তাহার আর এক রূপ—

নন্দপুর • চন্দ্র বিনা • বৃন্দাবন • অঙ্ককার

[ মিশ্রপর্বে দুই জাতীয় পর্ব থাকে বলিয়া, ৩+২-এর প্রতি ভাগে একটি করিয়া পৃথক্ ষোঁক পড়াই স্বাভাবিক। কিন্তু প্রথম পর্বে যুক্তাক্ষর থাকায়, এমন একটি প্রবল ষোঁক পড়ে যে, তাহার জন্য দ্বিতীয় পর্বের ষোঁক লুপ্ত হইয়া যায়; তাই এই পাঁচ-মাত্রার পর্বে একটি ষোঁকই প্রধান হইয়া উঠে। পর্বমধ্যস্থ হ্রস্ববর্ণের ফলেও একরূপ ষোঁকের সৃষ্টি হয়, যথা—

ধম্কে দিয়ে • চম্কে চেয়ে • 'ধম্কে গেল • তক্ষুনি ( 'ঘাসের ফুল' )

'নন্দপুর • চন্দ্র বিনা—' এই কারণে পাঁচ মাত্রায় একটিমাত্র ষোঁক পাইয়াছে, কিন্তু—

কুহম+রধে • মকর+কেতু • উড়িত+মধু • পবনে

—দুই ভাগে দুই ষোঁক রক্ষা করিতেছে। ইহার কারণ—যেমন যুক্তাক্ষরের অভাব, তেমনই প্রত্যেক বর্ণ স্বরাস্ত হওয়াতেও উহার ৩+২ পর্বভাগ স্পষ্ট হইয়া উঠে; এবং সেইজন্য দুইটিতেই ষোঁক পড়ে। 'এমন মেঘবরে বাদল ঝরঝরে • তপনহীন ঘন তমসায়'—এখানেও প্রত্যেক বর্ণ স্বরাস্ত হইলে ছন্দটি ঠিকমত বাজিয়া উঠে। কিন্তু পর্বের এইরূপ গঠনে ছন্দস্পন্দের বৈচিত্র্য ঘটে না—সংস্কৃত ছন্দের মত একঘেয়ে হইয়া উঠে। ]

শুধু ঘন ঘন যুক্তাক্ষর-বিন্যাসই নয়—পর্বাস্ত হ্রস্ব-বর্ণ যতদূর সম্ভব বর্জন করিতে পারিলে, স্বর-প্রসারণের কোন অবকাশ আর থাকে না বলিয়া, এই বাংলা ছন্দেও প্রবল আঘাত-মূলক ছন্দস্পন্দের সৃষ্টি করা যায়, যথা—

ওরে হত্যা নয় আজ সত্যগ্রহ শক্তির উদ্বোধন ( নজরুল ইসলাম )

ইহা পড়িতে হইবে এইরূপ—

ওরে হত্যা-নয়াজ • স-ত্যা-গ্রহ শক্তি-রুধো • ধন

ইহার কোনখানে স্বর-প্রসারণের অবকাশমাত্র নাই।

উপরের দৃষ্টান্তগুলি হইতে, বাংলা গীতিচ্ছন্দে ষোঁকের তারতম্য, ও তাহার মূলে হ্রস্ব, স্বরাস্ত, ও যুক্তবর্ণের যে প্রভাব আছে, তাহার সম্বন্ধে কতকটা ধারণা হইবে।

আরও যে এক কারণে ছন্দস্পন্দের বৈচিত্র্য ঘটে, এমন কি, ছন্দই যেন একটু অন্তরূপ বলিয়া মনে হয়—তাহার কথা বলিব। এই গীতিচ্ছন্দও যে পয়ারের মতই সাধুভাষার ছন্দ, তাহার একটি প্রমাণ—অতিরিক্ত হসন্তের প্রাধান্য ইহার যেন ধর্মহানি করে। সংস্কৃত লঘু-গুরুর নিয়মে বাংলা ছন্দ রচনা করিলে তাহা যেমন একটা কৃত্রিম শিল্প-কর্ম হিসাবেই উপভোগ্য (এজ্ঞ আমি সে জাতীয় ছন্দকে আমার এই আলোচনায় কোন স্থান দিই নাই), তেমনই, এই মাত্রিক পর্বভূমক গীতিচ্ছন্দ হসন্ত-বাহুল্যে এমন এক রূপ ধারণ করে যে, এক হিসাবে তাহা উপভোগ্য হইলেও, সে যেন এক ভাষার ছন্দে আর এক ভাষার কবিতা, যেমন—

দুই বোন তারা • হেসে যায় কেন • • যায় যবে জল • আনতে ( রবীন্দ্রনাথ )  
 \* \* \* \*  
 ওগো আজ তোর • বাস্ নে গো তোর • বাস্ নে ঘরের • বাহিরে ( ঐ )  
 \* \* \* \*  
 ওগো আলতায় লাল • পার তল যার • মঞ্জীর তার • বাজবেই ( করুণানিধান )  
 \* \* \* \*  
 কিস্ কিস্ • গুজ্ গুজ্ • দিন রাত • করছে  
 ডালমট • মুঠ্ মুঠ্ • পেটটার • ভরছে ( 'অনুষ্ঠ' )

ছন্দের এই হসন্ত-বিলাস খাঁটি কথ্য বা প্রাকৃত বাংলাতেই সম্ভব—সাধুভাষার ছন্দে ইহার দ্বারা একটা ধ্বনি-সম্বন্ধ সৃষ্টি হয়। তথাপি—ইহারই সাহায্যে, প্রাকৃত বাংলার এই হসন্ত-ধাতুর সঙ্গে মিলাইয়া বিদেশী শব্দের হসন্তধ্বনিকে বাংলা ছন্দের অন্তর্গত করা গিয়াছে, যথা—

গুপ্ গুলে মশগুল্ বিলুকুল্ ভরুভরু

কার ছায়া জ্যোস্ নায় ?—হৃদয়! হৃদয়! ( 'বপন-পসারী' )

ছন্দস্পন্দের বৈচিত্র্য ও তাহার কারণ সম্বন্ধে যতদূর সম্ভব একটি সংক্ষিপ্ত আভাস দিলাম, অনেক সূক্ষ্ম হিসাব ইচ্ছা করিয়াই বাদ দিয়াছি—তাহাতে বিষয়টি সহজবোধ্য না হইয়া জটিল হইয়া উঠিত। এমনই একটা হিসাবের কথা এখনই মনে পড়িল। পূর্বে বলিয়াছি—৩+৪, বা ৪+৩ এর যুক্ত সাত-মাত্রার পর্বে দুইটি করিয়া ঝাঁক পড়ে, তার কারণ, এই পর্ব সর্বাপেক্ষা বৃহৎ, একটিমাত্র ঝাঁকে ইহার সবটাকে টানিয়া রাখা যায় না। কিন্তু স্থানবিশেষে, ছন্দের বিশেষ প্রভাবে, ৩+২-এর ক্ষুদ্রতর মিশ্র-পর্বেও দুইটি ঝাঁক থাকিতে পারে, যথা—

আকাশ কোণে • বিকাশে জাগ • রণ

ধরনীতলে • ভাঙেন ঘুম • ঘোর ( রবীন্দ্রনাথ )

এই পাঁচ-মাত্রার এক-ঝাঁক-ওয়ালা পর্বও, উপরের ছন্দটিকে পরিবর্তন করিলে দুইটা ঝাঁক চাহিয়া বসিবে, যথা—

বিকশে + জাগরণ • আকাশ + কোণে

মগন + ঘুমঘোরে • ধরনী + হ'ল

এখানে পরবর্তী পর্ব পূর্ববর্তী পর্বের ধর্ম্যে আকৃষ্ট হইয়াছে।

গীতিচ্ছন্দের পর্ব হইতে যে কারণে ছন্দস্পন্দনের সৃষ্টি হয়, এবং তাহার তরঙ্গ-লীলার বৈচিত্র্য যে কারণে হয়, তাহা মনে রাখিলে পয়ারের পদ ও এই পর্বের মূলগত প্রভেদ স্পষ্ট বুঝিতে পারা যাইবে। মাত্রার গণনায় হ্রস্ব ও মুক্তবর্ণের একটু পৃথক হিসাব—সেই অমুসারে পর্বচ্ছেদ ও তজ্জনিত ঝাঁক প্রভৃতি কারণে, এই ছন্দ যে পয়ার হইতে স্বতন্ত্র, ইহার মাপ পদ নয়—পর্ব, এবং পদের চাল ও পর্বের চাল যে সম্পূর্ণ ভিন্ন—ইহা আশা করি আর বুঝাইতে হইবে না। তথাপি এ সম্বন্ধে একটি উদাহরণ দিব। রবীন্দ্রনাথ একদা একটি পয়ার-ছন্দের বিতায় যুক্তাক্ষরকে গীতিচ্ছন্দের ওজন দিয়াছিলেন, ফল হইয়াছিল এইরূপ—

নিম্নে যমুনা বহে স্বচ্ছ শীতল।

উদ্ধে পাষণতট শ্রাম শিলাতল।

মাঝে গহ্বর তাহে পশি জলধার।

ছল ছল করতালি দেয় অনিবার।

এ ছন্দ, গীতি ও পয়ারের মধ্যস্থলে, অনিশ্চিত পদক্ষেপে দোলায়মান হইয়া আছে—কারণ ইহাকে দুই রকমেই পড়া যায়—

( ১ ) পয়ারের মাত্রা-বন্টন ও পদ-ভাগ অমুসারে, যথা—

নিম্নে যমুনা বহে | স্বচ্ছ শীতল (৮+৬)

উদ্ধে পাষণতট | শ্রাম শিলাতল

( ২ ) গীতিচ্ছন্দের পর্বচ্ছেদ অমুসারে, যথা—

নিম্নে যমুনা • বহে | স্বচ্ছশীতল।

উদ্ধে পাষণ • তট | শ্রাম শিলাতল। ( ত্রৈমাত্রিক )।

কিঞ্চিৎ,

মাঝে গহ্ • বর তাহে • পশি জল • ধার।

ছল ছল • করতালি • দেখ অনি • বার। (দৈমিত্তিক)

এই ক্ষেত্রে যুক্তাক্ষরের জগৎ কোন ঝোঁক নাই—কেবল, আট মাত্রার সমান পদ্যের পরে যতি পড়িয়াছে; ইহাতে এক একটি পদের সৃষ্টি হইয়াছে। দ্বিতীয়াংশে ঝোঁকের বশে নিয়মিত ধ্বনিভাগ বা পর্কের সৃষ্টি হইয়াছে।

পদ্য ও পদের প্রসঙ্গে, উভয়ের আর একটি চন্দ্রগত পার্থক্যের কথা এইখানেই উল্লেখ করিব। গীতিচন্দ্রের যে চন্দ্রম্পন্দ বা ধ্বনি-তরঙ্গের আলোচনা পূর্বে করিয়াছি, তাহাতে আব একটি বস্তুর বিশেষ মূল্য আছে, ইহাব নাম—খণ্ডপর্ক, ইহা চন্দ্রের চরণান্তিক অংশ; ইহাতে যেমন চন্দ্রের অশেষ বৈচিত্র্যবিধান হয়, তেমনই এই খণ্ডপর্কযোগে গীতিচন্দ্রের চন্দ্রভাগও নানা আয়তনের হইয়া থাকে। পদ্যের পদ এইরূপ খণ্ডিত হইতে পারে না—অন্তত আধুনিক পদ্য-জাতীয় চন্দ্রে কোন পদই—চরণান্তিক হইলেও—খণ্ডপদ নহে; অথচ রবীন্দ্রনাথও (বোধ হয় চন্দ্রবর্ণনাশদের পাল্লায় পড়িয়া) এ ভুল করিয়াছেন। পদ্যের প্রত্যেক পদই পূর্ণ, কারণ, প্রথমত, তাহার চন্দ্রপ্রবাহ ঠেকাইবার জগৎ শেষে কোন খুঁটির প্রয়োজন হয় না। দ্বিতীয়ত, তাহার পদগুলি পর্কের মত নিশ্চিত গঠন বা নিয়মিত পদ্যের নহে, জগৎ খণ্ডতার কথাই উঠে না। ইহাব একটি প্রত্যক্ষ প্রমাণ এই যে, তাহা হইলে, আটমাত্রার ৮+৬, শেষে ২ মাত্রা পূরণ না করিয়াই, এমন ডিঙাইয়া পদের চরণে পৌছিতে পারিত না। এই খণ্ডপর্কও গীতিচন্দ্রের একটি বৈশিষ্ট্য—ইহার বৈচিত্র্য ও বৈভবের একটা বড় সহায়। এই খণ্ডপর্ক সত্বে দুইটি নিয়ম লক্ষ্য করিবার মত। প্রথমত, মূল পর্কের খণ্ড বলিয়া ইহা আয়তনে তদপেক্ষা ক্ষুদ্র; দ্বিতীয়ত, যুক্ত ও মিশ্র-পর্কের খণ্ডপর্ক, গঠনে ও আয়তনে, সেই যুক্ত ও মিশ্র-পর্কের নানাবিধ ভাগের বশত স্বীকার করে। চন্দ্রের পর্ক যদি অসম ও মিশ্র হয়, তাহা হইলে তাহাতে আব খণ্ডপর্ক থাকে না, সেই খণ্ডপর্কই একটি অসম পূর্ণপর্ক হিসাবে গণ্য হইতে পারে। আমি এ সম্বন্ধে আর অধিক আলোচনা না করিয়া কতকগুলি পদ্য-পংক্তি উদ্ধৃত করিতেছি, তাহাতে নানা আকারের নানাবিধ খণ্ডপর্ক এবং চন্দ্রের উপরে তাহাদের প্রভাব লক্ষ্য করা যাইবে।

[ প্রত্যেকের নামে যে দুইটি করিয়া সংখ্যা-চিহ্ন আছে, তারার প্রথমটি মূল পর্কের ও দ্বিতীয়টি খণ্ডপর্কের মাত্রা-সংখ্যা ]

### বৈমাত্রিক

- ( ৪ | ১ )—খিলখোলা • ফর্দাতে • যাব চল • সাধ জেগে • ছে ( সত্যেন্দ্রনাথ )  
 ( ৪ | ২ )—দেবতার • অবতার • বহুধার • তলে ( 'ছন্দ'—রবীন্দ্রনাথ )  
 ( ৪ | ৩ )—দিন শেষ • হয়ে এল • আধারিল • ধরণী ( রবীন্দ্রনাথ )

### ত্রৈমাত্রিক

- ( ৬ | ১ )—কুঞ্জে আমার • এসে ফিরে গেছে • অকাল বৈশাখী ( 'ঘাসের ফুল' )  
 ( ৬ | ২ )—আমি, কুহুম শয়নে • মিলাই সরমে • মধুর মিলন • রাতি ( রবীন্দ্রনাথ )  
 ( ৬ | ৩ )—নুপুরের মত • বেজেছি চরণে • চরণে ( হ্র )  
 ( ৬ | ৪ )—জলে ডুব দেওয়া • নুতন তোর কি • দহচরী ( কালিদাস )  
 ( ৬ | ৫ )—এমন করিয়া • কেমনে কাটিবে • মাধবী রাতি ( রবীন্দ্রনাথ )

[ চার ও পাঁচ-মাত্রাব খণ্ডপর্কের যথাক্রমে ৩+১ এবং ৩+২ এইকপ ভাগ আছে—ত্রৈমাত্রিক যুক্ত-পর্কের চরণেও খণ্ডপর্ক যদি তিন মাত্রার বেশি হয়, তাহাতেও এইরূপ ভাগ ( ৩+১ ) থাকাই স্বাভাবিক, সেখানে চার-মাত্রার খণ্ডপর্ক যদি এইকপ ( ৩+১ ) না হয়—( ২+২ ), অর্থাৎ, গোটা চার-মাত্রার হয় তাহা হইলে উহাকে খণ্ডপর্ক না বলিয়া একটি ত্রৈমাত্রিক পর্ক বলাই সঙ্গত, যেমন—  
 বহুদিন হ'ল • কোন্ ফালগুনে • ছিহ্ন আমি তব • ভর সায়  
 এখানে 'ভরসায়' একটি বৈমাত্রিক পর্ক এই ত্রৈমাত্রিক চরণের শেষে যুক্ত হওয়ায় ছন্দে একটি বিশেষ দোলা লাগিয়াছে। ইহার সহিত—

- ৬ | ৪ ( ৩+১ )—লব্ধর মোরা • সৃষ্টিদেবের • স্বাস্থ্য মোদের • সঙ্গ-তি ( সত্যেন্দ্রনাথ )  
 কিম্বা, ঠিক এইকপ—

আবাব ধাঁধার • জবাব মেলে না • জানো না কি ( 'স্বপন-পসারী' )

তুলনা করিলেই দেখা যাহবে, এই দুই জাতীয় খণ্ডপর্কের মাত্রা-পরিমাণ এক হইলেও, একটি বৈমাত্রিক ও অপর দুইটি ত্রৈমাত্রিক বলিয়া চন্দ্রাবলির পার্থক্য আছে ]

### মিশ্রপর্ক—সম

- ৫ ( ৩+২ ) | ১—ঘুমতে তুমি • গভীর আল • স্নে ( রবীন্দ্রনাথ )  
 ৫ ( ৩+২ ) | ২—সাগর জলে • সিনান করি • সজল এলো • চলে ( হ্র )  
 ৫ ( ৩+২ ) | ৩—শ্রামল তুণ • শয়নতলে • ছড়ায় মধু • মাধুবী ( হ্র )  
 ৫ ( ৩+২ ) | ৪ ( ৩+১ )—মধুমলেবি • বিছনা পরে • ঘুমায় কোলে • স্নান-গী ('স্বপন-পসারী')  
 ৫ ( ৩+২ ) | ৪ ( ২+২ )—প্রকৃতিবধু • চাহিবে মধু • পরিবে নব • আভরণ ( রবীন্দ্রনাথ )  
 ৭ ( ৩+৪ ) | ১—খাঁচার + পাখী বলে • শিখানো + গান গাহ • বনের + পাখী বলে • না  
 ৭ ( ৩+৪ ) | ২—খাঁচার + পাখী ছিল • সোনার + খাঁচাটিতে • বনের + পাখী ছিল • বটে ( হ্র )  
 ৭ ( ৩+৪ ) | ৩—মুখে সে + চাহে যত • নয়ন + করি নত • গোপনে + মরে কত • বাঢ়  
 ( 'ছন্দ'—রবীন্দ্রনাথ )

৭ ( ৩+৪ ) | ৪ ( ৩+১ )—নিশীথে+ঘুম তার • হেরিব+ঘুম ঘোরে • দিবসে+স্মরি তাহা •  
কাঁদিনব-রো

৭ ( ৩+৪ ) | ৪ ( ২+২ )—কবরী+ঘেরি রহে • নবীন+ফুলমালা • কাজলে+আরো কালো •  
দুনন্দন

৭ ( ৩+৪ ) | ৫ ( ৩+২ )—ছিলাম+আনমনে • একেলা+গৃহকোণে • কে বেন+ডাকিল রে •  
অলঙ্কে চন্ ( রবীন্দ্রনাথ )

[ ৩+৪ মিশ্রপর্কের খণ্ডপর্ষ ছয়মাত্রার হয় না, কারণ, ছয়মাত্রার ভাগ—৩+৩, ২+৪, ৪+২ হইবে, এবং তাহাতে খাটি ত্রৈমাত্রিক ছন্দের একটি পর্ক গড়িয়া উঠিবে—তাহা মিশ্র হইবে না, খণ্ড হইবে না । ]

### মিশ্রপর্ক—অসম

ইহাতে খণ্ডপর্ক একটি পূর্ণপর্কের সামিল—অতএব খণ্ডপর্ক নাই, যথা—

কণ্ঠে খেলিতেছে • সাতটি সুর • সাতটি যেন • পোষাপাখী

—ইহার শেষ পর্কটিও একটি পূর্ণ অসম-পর্ক, খণ্ডপর্ক নহে ।

এই খণ্ডপর্কগুলির সম্বন্ধে আর একটি কথা বলিবার আছে । ত্রৈমাত্রিক ছন্দে ছয়মাত্রার পর্ককে পূর্ণপর্ক ধরিলে, ছন্দের শেষে একটি খণ্ডপর্ক না থাকিলে, ছন্দ-প্রবাহ সমাপ্ত হয় না, কিন্তু বৈমাত্রিক ছন্দে খণ্ডপর্ক না থাকিলেও ছন্দ-পূরণ হইতে পারে, যথা—

মেঘ ডাকে • গম্ভীর • গরজনে ।

ছায়া নামে • তমালের • বনে বনে ।

মিশ্রপর্কের চরণেও খণ্ডপর্ক অত্যাৱশ্যক নয় ।

এইখানেই আরও একটি বিষয়ের উল্লেখ অতি সংক্ষেপে করিব । চরণের শেষে খণ্ডপর্কের মত—চরণের পূর্বে, ছন্দের অতিরিক্ত ( Hypermetric ) যে অক্ষর থাকে, তাহার দ্বারাও এক প্রকার ছন্দ-হিল্লোলের সৃষ্টি হয় । সাধারণত ইহার ফলে চরণের আশু পর্কে যে একটি প্রবলতর ঝাঁক পড়ে, সেই ঝাঁক পরের পর্কগুলিতেও বজায় থাকে । যথা—

যারা 'নিতা কেবল • দেখু চরায় • বংশীঘটের • ভঁলে

যাবা গুঁড়াকলের • মালা গোঁথে • পরে, পরায় • গঁলে ।



নিম্নোক্ত পঞ্চাশটিতে এই কৌশলে ছন্দে এমন দোলা লাগিয়াছে যে মূল ছন্দটি  
কাণে অন্তরূপ হইয়া দাঁড়ায়—

দূর—বাবলাগাছের | ফাঁকে—বাঁকা চাঁদটাই  
মিছা—জাগায় স্বপন ।  
হোথা—আকাশ ঝলিঝা | যেন—পড়েছে মেঘে,  
ক্যাপা—আবিনে ঝড় | আসে—ঝড়ের বেগে,  
টেঁন—ছুটেবে আধারে | আমি—শুনব জেগে  
খালি—তারি ঝন ঝন,  
পোড়া—চুরট হইতে | জানি—ঝরবেই ছাই,  
ছাই—উড়বে তখন । —(‘কেড্‌স ও স্তাওল’)

পর্ক ও খণ্ডপর্ক সম্বন্ধে ইহার অধিক আলোচনার অবকাশ নাই। এইবার আমি  
পদ ও পর্কের প্রভেদ আর একটু বিস্তারিতভাবে নির্দেশ করিবার চেষ্টা করিব।

## চতুর্থ অধ্যায়

পৰ্বভূমক ছন্দের ঝোঁক—Rhythmical Accent বা ছন্দঘটিত স্বরবৃদ্ধি ; পদভাগ ও ছন্দভাগ—দুই প্রকার যতি—পদভূমক ও পৰ্বভূমকের পার্থক্য—‘ঝোঁক’-এরও পার্থক্য, পৰ্বভূমকের ‘ছন্দ-ভাগ’ ও ‘চরণ’—ছাঁদ বা প্যাটার্ন ; বাংলা ছন্দে চারমাত্রার প্রভাব—দৃষ্টান্ত ; চারমাত্রার বৈমাত্রিক ছন্দের বৈশিষ্ট্য ।

পূর্বে পৰ্বভূমক ছন্দের মূল উপাদান Rhythmical Accent বা ছন্দ-প্রয়োজনমূলক ঝোঁক সম্বন্ধে যাহা বলিয়াছি তাহা নাকি বাংলা ভাষার ধ্বনি বা উচ্চারণ-প্রকৃতির বিরোধী, অতএব এইরূপ ঝোঁকের উপরে বাংলা ছন্দ নির্ভর করে না—এমন আপত্তির সম্ভাবনা জানিয়া আমি এ বিষয়ে আরও কিছু বলিব । যাহারা সাহিত্য অপেক্ষা সাহিত্যের পুরাতত্ত্ব, কাব্যের কবি-ভাষা অপেক্ষা সে ভাষার প্রাচীনতম ভঙ্গি, এবং ছন্দের দেহ-লাবণ্য অপেক্ষা তাহার অস্থিসংস্থানে আকৃষ্ট হইয়া থাকেন, ধ্বনিবিজ্ঞান ও উচ্চারণতত্ত্বই যাহাদের ইষ্ট, তাঁহাদের গবেষণার মূল্য নাই এমন কথা বলিতেছি না ; কিন্তু সাহিত্যরস-সম্পর্কিত সকল বিষয়ে তাঁহাদের—শুধু বুদ্ধি নয়—একটু রস-বুদ্ধি থাকাও আবশ্যক ; নহিলে, আমাদের দেশে এক্ষণে যে সাহিত্য-বিজ্ঞানী সাহিত্যিক-অভিমান দিন দিন বাড়িয়া চলিয়াছে, তাহা আরও বেপরোয়া হইয়া উঠিবে । কবিতার ছন্দ ব্যাখ্যা করিবার কালে, যদি কেবল stress, accent প্রভৃতির অতি সূক্ষ্ম ভেদাভেদ বিচারই মুখ্য হইয়া উঠে, এবং সে আলোচনার বৈজ্ঞানিক মর্যাদাই ব্যাখ্যাকারকে উৎফুল্ল করিয়া তোলে, তবে তাহার ফল কি হয়, তাহাও আমরা ইতিমধ্যে দেখিয়াছি । যাহার কানের বহির্ঘন্টে কেবল নিম্প্রাণ জড়-ধ্বনির আঘাতই ধরা দেয়, কবিতার ভাষা বা ছন্দ—কোনটারই রস মরমে পশিতে পারে না, তাহার মত ব্যক্তির ছন্দবিচার-পদ্ধতি ছাত্রকে ধমকাইয়া বাধ্য করিতে পারে বটে, কিন্তু রসিকের রস-জিজ্ঞাসা তৃপ্ত করিতে পারে না ; শুধু তাহাই নয়, সে বিচার সত্যকার ছন্দ-পরিচয়ের দিক দিয়া যেমন ভ্রম-সঙ্কুল, তেমনই উদ্বেগভ্রষ্ট হইয়া থাকে । এইরূপ পণ্ডিতের মত খণ্ডন করা আমার কাজ নয়—সে শক্তিও আমার নাই । কবিতার ছন্দেও, স্বাভাবিক উচ্চারণঘটিত ঝোঁক এবং অল্প দুই এক প্রকার চৈস

ছাড়া, বিস্তৃত ছন্দঘটিত ঝোঁক যে নাই এবং থাকিতে পারে না—ইহার উত্তরে, প্রথমত, আমি বলিব যে, এই পৰ্ব্বভূমক ছন্দই বাংলা কবিতায় রবীন্দ্রনাথের একটি বিশিষ্ট দান ; ইহা সৃষ্টি করিতে রবীন্দ্রনাথকে একটা কৃত্রিম রীতি বা convention-এর শরণাপন্ন হইতে হইয়াছিল—যেমন, সত্যেন্দ্রনাথ বাংলা ছন্দে এক প্রকার ‘গুরু-লঘু’র মাত্রা-ভেদ আমদানি করিবাব জন্ত পরে আর একটি convention সৃষ্টি করিয়াছিলেন। সেই নূতন ছন্দ-সঙ্গীতের জন্ত রবীন্দ্রনাথকে স্বাভাবিক উচ্চারণের উপরেই একটু কৌশল প্রয়োগ করিতে হইয়াছিল ; কিন্তু বাঙালীর কান তাহাতে অভ্যস্ত না থাকায় বহুকাল তাঁহাব এই ছন্দ-পদ্ধতি প্রচলিত হইতে পারে নাই। সে সময়েব কাব্যপিপাসুরা এখনও স্মরণ করিবেন—রবীন্দ্রনাথের এই সকল কবিতার নূতন পাঠভঙ্গি সে কালের প্রাচীনপন্থী শ্রোতৃমণ্ডলীর কিরূপ হাণ্ডোজেক করিত ; ঐ ছন্দের স্বর লইয়া অনেকে রীতিমত বিদ্রূপ করিতেন। ইহার কারণ আর কিছুই নয়, এই নূতন পাঠভঙ্গি সেকালের বাঙালীর কানে অনভ্যস্ত ছিল। দ্বিতীয়ত, আমার এই ছন্দ-ব্যাখ্যান কোন তত্ত্বমূলক আলোচনা নয়—আমার অভিপ্রায় নিতান্তই নিরীহ ; সাধারণ কাব্যরসপিপাসু বাঙালীর কানকে একটু সাহায্য করিবার জন্ত, আমি বাংলা ছন্দের বসরূপটিই একটু ফুটাইয়া তুলিবার প্রয়াসী। কেমন করিয়া পড়িলে কোন ছন্দের পূর্ণ রূপটি কানে আদায় করিয়া লওয়া যায় তাহা বুঝাইতে হইলে, একেবারে কান ও কণ্ঠের মিলন ঘটাইতে হয় ; তাহা সম্ভব নয় বলিয়াই, আমি কোন প্রকারে বিবৃতি ও ব্যাখ্যা দ্বারা সেই কার্য সম্পন্ন করিতেছি। যাহাদের কাব্যসজ্জান নাই বলিলেই হয়, এজন্ত—কবিতা-পাঠ যে কত বড় একটা আর্ট, তাহাতে কণ্ঠের কত কারিগরি, উচ্চারণের কত কৌশল আবশ্যক হয়—সে বোধ যাহাদের নাই, যাহারা কবিতার আবৃত্তি শুনিবার কালে কানেব ঘটিকাঘটিকে কেবল ধ্বনিবিজ্ঞান বা উচ্চারণতত্ত্বের চাবি দ্বারা ‘অ্যালার্জ’ দিয়া রাখেন, একটু স্বরভঙ্গি বা স্বরভঙ্গির স্বাধীনতা যাহাদের স্মৃগ্ধ ছন্দবোধকে ব্যতিব্যস্ত করে, তাঁহারা রবীন্দ্রনাথের আবৃত্তিও কেমন করিয়া যেমালুম হজম করেন জানি না, কিন্তু আমার এই আলোচনা তাঁহাদের জন্ত নয় ; কারণ, বলা বাহুল্য আমি এই যে ছন্দ-পরিচয় লিপিবদ্ধ করিতেছি, ইহার সাক্ষাৎ বিধানদাতা আমার কান ও আমার কণ্ঠ ; এবং তাহারা যে বাংলা ছন্দের

মধ্যাংশ হানি করে না, সে বিষয়ে আমি নিঃসংশয়। অতএব Rhythmical Accent সম্বন্ধে আমি যাহা বলিয়াছি, তাহাতে কোন ভুল নাই।

এইখানেই আর একটি কথাও বলিয়া রাখি। আমি যে ভাবে কতকগুলি পঞ্চ-পংক্তির ছন্দ-রূপ নির্দেশ করিয়াছি, তাহাদের পরস্পর ও ছন্দভাগ যেরূপ দেখাইয়াছি, তাহাই তাহাদের একমাত্র রূপ নয়; ছন্দের মূলপ্রকৃতি বজায় রাখিয়াই তাহাদের রূপভেদ সম্ভব; রবীন্দ্রনাথ তাঁহার ‘ছন্দ’ নামক পুস্তকখানিতে ইহার কয়েকটি স্থানের উদাহরণ দিয়াছেন।

প্রাচীন ক্লাসিক্যাল ছন্দের কবিতায় পদই মাত্রা-পরিমিত মাত্রা-গুণযুক্ত হইয়া ছন্দের চাল বা measure বলিয়া গণ্য হইত; ইহাই ইংরেজী অর্থে—foot। আমাদের বাংলা পয়ার-জাতীয় ছন্দে, মাত্রার গুণ (ত্রুশ্ব, দীর্ঘ এবং তাহার নির্দিষ্ট স্থান) ব্যতিরেকেও, কেবল পরিমাণ অনুসারে যে ছন্দভাগ ঘটে, তাহাই এক একটি পদ; এবং তাহার জ্ঞাত চরণমধ্যে যে যতি পড়ে তাহাও চরণ-গঠনমূলক Metrical Pause হওয়া সম্ভব, তাহা দ্বারা Rhythmical Pause বা ছন্দঘটিত যতির কাজও হইয়া থাকে, অর্থাৎ, তাহারই তালে চরণগুলি ছন্দিত হইয়া থাকে। গীতিছন্দের পরস্পর এইরূপ ছন্দভাগ নহে—সেগুলি ছন্দভাগেরও অন্তর্ভূত এক একটি সুপরিমিত ও সুনিয়মিত তরঙ্গভঙ্গ, এবং তাহার বেগ Rhythmical Pauseকেও অভিভূত করে। পদ যদি Rhythmical Sectionও হয়, তথাপি তাহার ছন্দোগত আর কোন অঙ্গ-ভাগ নাই। পরস্পরমূলক ছন্দের ছন্দভাগ এই জগৎ ঘটে যে, চরণের গতিছন্দকে কানে ঠিক রাখিতে হইলে যে কয়টি পর্কের হিসাব একসঙ্গে রাখা দরকার, তাহাদের পরে একটু যতির আবশ্যক। পদভূমক ছন্দের পদই তাহার Rhythmical Section হওয়ায় সেই ছন্দভাগের আয়তন এবং ছাঁদ কতকটা নির্দিষ্ট; অর্থাৎ, তাহারা যেমন সাধারণত ৬, ৮, ১০ মাত্রার হইয়া থাকে, তেমনই ত্রৈমাত্রিক, ত্রৈমাত্রিক—সম, অসম বা মিশ্র প্রভৃতি বৈচিত্র্য তাহাতে নাই; তাহার গঠনে ঋগুপর্কেরও কোন কাজ নাই, অতএব পরস্পরমূলক ও পদভূমক ছন্দভাগ একজাতীয় নহে; ইহার কারণও সেই একই—এই দুই ছন্দের ছন্দঃপ্রবাহের গতি একরূপ নয়; তাহারও কারণ, ইহাদের চরণ-মধ্যস্থ যতির প্রকৃতি এক নয়। পরস্পরমূলক ছন্দে Rhythmical Section থাকিলেও,

সেখানে যতির এতখানি প্রভাব নাই ; নিম্নোক্ত উদাহরণ হইতে এই প্রভেদ স্পষ্ট বুঝিতে পারা যাইবে।—

অত্ৰাণে শীতের রাতে ।। নিষ্ঠুর শিশিরধাতে  
পদগুলি পিয়াছে মরিয়া । ( রবীন্দ্রনাথ )

কিংবা—

ও রে দুষ্ট দেশাচার ।। কি করিলি অবলার  
কার ধন কারে দিলি । আমার সে হ'ল না । ( হেমচন্দ্র )

এবং—

ওই কি প্রদীপ । দেখা যায় পুর • মন্দিরে !  
ও যে দুটি তারা । দূর পশ্চিম • গগনে ! ( রবীন্দ্রনাথ )

কিংবা—

তোমরা । হাসিয়া • বহিয়া । চলিয়া • যাও  
কুলকুল কল । নদীর • স্রোতের • মত । ( ঐ )

প্রথম দুইটিতে প্রত্যেক ভাগ এক একটি পদ—মানে স্পষ্ট যতি আছে ; শেষের দুইটিতে কানে ছন্দ ঠিক রাখিবার জন্য একটু সামান্য বিরাম আছে, স্পষ্ট যতি কোনখানে নাই। প্রথমগুলি পদ, দ্বিতীয়গুলি ছন্দভাগ মাত্র ; এই ছন্দভাগের সঙ্গে পৰ্ব্বচ্ছেদের কোন সম্বন্ধ নাই, যথা—

ভূতের মতন • চেহারা যেমন । নির্দোষ অতি • যোর

কিংবা—

দরজার পাশে • দাঁড়িয়ে সে হাসে । দেখে অলে যায় • পিত্ত

এখানে যে ছন্দভাগ হইয়াছে, তাহাই অনেকটা পদের অনুরূপ ; কিন্তু পৰ্ব্বচ্ছেদের সহিত তাহার সম্পর্ক নাই। পৰ্ব্বচ্ছেদ যেমন এক একটি ঝোঁকের বিরাম, তেমনই এই ছন্দভাগ ছন্দপ্রবাহের ছাঁদটি রক্ষা করে মাত্র, এবং এই ছাঁদ অনুসারেই পৰ্ব্বভূমক ছন্দের যে এক একটি ভাগ পাওয়া যায়, তাহাতে এই ছন্দের নানাবিধ প্যাটার্ন বা ছাঁচ গড়িয়া উঠে। পৰ্ব্ব দিয়াও পদ নির্দ্ধারণ করা যায়, কিন্তু তাহা করিতে হইলে রীতিমত যতির ব্যবস্থা করিতে হয়, যথা—

হের, যমুনা বেলায় আলসে হেলায়  
গেল বেলা ।

কিংবা—

আবার কবে ধরণী হবে  
ভরণী ।

এইখানে পৰ্বভূমক ও পদভূমক ছন্দের এই যতিঘটিত প্রভেদ, এবং তজ্জগাই এই উভয়ের ছন্দভাগও কেন ঠিক এক প্রকৃতির নয়, তাহার আরও স্পষ্ট নিদর্শন দিব। Rhythmical Section ও পদভাগ যে এক নয়, অন্তত পৰ্বভূমক ছন্দে চরণমধ্যস্থ স্থম্পষ্ট যতির অভাবই যে তাহাকে পদভূমক ছন্দ হইতে পৃথক করিয়াছে, তাহা নিম্নোক্ত দৃষ্টান্ত হইতে বুঝা যাইবে। এই তত্ত্ব বুঝাইবার জন্ত আমি একটি দো-আঁশলা ছন্দের কবিতা পাঠ করিব। এই ছন্দে পৰ্বচ্ছেদের আমেজ আছে, উপযুক্ত স্থানে যুক্তাক্ষরকে পুরা মাত্রার মর্যাদা দেওয়াতেই এইরূপ ঘটিয়াছে; তথাপি ইহার চাল খাঁটি পয়ারের, অর্থাৎ, ইহা পৰ্বচারী নয়, পদচারী; ইতিপূর্বে উদ্ধৃত রবীন্দ্রনাথের “নিম্নে যমুনা বহে স্বচ্ছ শীতল” কবিতাটির ছন্দ এই প্রসঙ্গে স্মরণ করিতে বলি।—

উত্থুত্ চুলগুলি | চোখ থেকে তুলে দাঁও,  
পায়ের নুপুর ছুটি | খুলে নাও—

পড়িতে গেলেই দেখা যাইবে, ইহার গঠনে চার মাত্রার পৰ্ব উকি দিলেও, চাল পয়ারের মত, অর্থাৎ ইহার লয়—দ্বৈমাত্রিক; দ্বৈমাত্রিক পৰ্বের মত পড়িলে কবিতার ভাব ক্ষুণ্ণ হয়, গতির মন্থর লয় নষ্ট হয়, ইহার ছন্দপ্রবাহে রীতিমত ছেদ আছে—যতিগুলি আরও স্পষ্ট; পয়ারের আমন্থর গতি রহিয়াছে বলিয়া, এক ভাগ আর এক ভাগের উপরে গড়াইয়া পড়ে না। ইহাকে পৰ্ব-ছন্দে পাঠ করিলে যে স্বর বাজে তাহা সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র, যথা—

উত্থুত্ • চুলগুলি | চোখ থেকে • তুলে দাঁও

কিন্তু ঐরূপ যতির জন্ত, উহার যথাক্রমে ৮+৮ ও ৮+৪, অর্থাৎ ১৬ ও ১২ ‘অক্ষর’ের পয়ার-পংক্তি হইয়া দাঁড়াইয়াছে। ঐ কবিতারই আরও দুই পংক্তি—

সাজাও বালিশ শিরে | হুকোমল ছন্দে,  
সুরভিয়া | অশ্রুকের গঞ্জে,

দেখিতে স্পষ্ট পৰ্বভূমক হইলেও, ইহাদের চাল যে পৰ্বের চাল নয়—পদের চাল, তাহার প্রমাণ, ‘সাজাও বালিশ শিরে’ অথবা ‘সুরভিয়া’ এই দুইটি ছন্দভাগই পৰ্বঘটিত ঝাঁক বর্জন করিয়া চলে, ইহাদের মধ্যে কোনটায় Rhythmical Accent নাই—সহজ উচ্চারণ বা অর্থঘটিত accent আছে। অথচ এই ছন্দে

যুক্তাক্ষরের স্থান-গত মর্যাদাও রহিয়াছে, এজ্ঞা ইহাতে পয়ারই যেন একটু বিশিষ্ট গীতিস্বৰ লাভ কবিয়াছে। অতএব পদ ও পর্কের মধ্যে যতই সাদৃশ্য থাকুক, তাহাদের আসল বৈলক্ষণ্য—(১) ঝাঁকের জাতিভেদ, এবং (২) যতির বিভিন্নতা। এই জ্ঞা ঝাঁহার কান সজাগ, তিনি এই দুই ধবনের চন্দ্রধ্বনি, কোন হিসাব না করিয়াই, শুনিবামাত্র পৃথক চিনিয়া লইতে পারিবেন—ইহাদের ঝাঁক, যতি ও লয় এতই বিলক্ষণ।

আমি এখানে পর্ক-প্রয়োগে যতিকে Rhythmical Pause এবং পদান্ত-যতিকে Metrical Pause বলিব; অমিত্রাক্ষর ছন্দে সম্পর্কে শেষেরটি বিশেষ আলোচনা পরে করিব। পদভূমক ছন্দে বিভিন্ন ছাঁদ অনুসারে এই পদান্ত যতি—৮ + ৬, ৮ + ১০ প্রভৃতির মত হইয়া থাকে। পর্কভূমক ছন্দের Rhythmical Section কতকটা তুদ্রপ বটে, কিন্তু পদ শুধুই Rhythmical Section নয়—Metrical Sectionও বটে, এবং যেহেতু উহা সর্কজ ছন্দ মধ্যে পুনরাবৃত্ত হয় না, এবং উহাতে পর্কহিসাবে মাত্রা গণনা সম্ভব নয়, সেজ্ঞা চরণের মোট মাত্রাসমষ্টি ঘাবাই উহার চন্দ্ররূপ নির্দিষ্ট হইয়া থাকে, যেমন—১১ অক্ষর, ১২ অক্ষর, ১৮ অক্ষরের ছন্দ; অথচ এইরূপ নির্দেশে ছন্দে আসল বৈশিষ্ট্যের পরিচয় আরও অর্থহীন। কিন্তু পর্কভূমক ছন্দে খাটি Rhythmical Pauseই আছে, Metrical Pause সেই একেবারে শেষে ঘটিয়া থাকে। অতএব যখন পর্কভূমক ছন্দের বিশিষ্ট ছন্দভাগ বা বিভিন্ন মাত্রা-পরিমাণের কথা উঠে, তখন পর্কচ্ছেদ অথবা Rhythmical Section-এর কোন প্রশ্নই থাকে না—পর্কের সহিত পর্ক, এবং ঋণপর্কের যোগে, নানাবিধ ছাঁদ গড়িয়া উঠে। উপরে যে পর্কভূমক ছন্দে উদাহরণ দিয়াছি, তাহাতে Rhythmical Section দেখানো হইয়াছে; নিম্নোক্ত পুঞ্জপদীর (Stanza) প্রত্যেক পংক্তিই এক একটি Metrical Section বা বিশিষ্ট ছন্দভাগ—ইহাদের মধ্যে আর কোন ভাগ নাই।

বর্ষ তখনো হয় নাই শেষ,

এসেছে চৈত্র-সন্ধ্যা,

বাতাস হরেছে উতলা আকুল,

পথতরুশাখে ধরেছে মুকুল,

রাঞ্জার কাননে যুটেছে বকুল

পাকল রজনীগন্ধা। ( রবীন্দ্রনাথ )

—এই যে নানা আয়তনের ছন্দভাগ, ইহা হইতেই পৰ্বভূমক ছন্দের নানা ছাঁচ রচনা করা যাইতে পারে ; এবং ছোট হউক বা বড় হউক, ইহাদের মধ্যে আর কোন যতি নাই, পৰ্বচ্ছেদ মাত্র আছে। কিন্তু পৰ্ব-শেষকে পদ-শেষ মনে করিয়া এমন ভুলও করা হয় যে, সে ভুল সংশোধন করিতে রবীন্দ্রনাথকেও বিশেষ বেগ পাইতে হইয়াছে —

আধার • রজনী • পোহাল ।

জগৎ • পুরিল • পুলকে ।

—এই ২ মাত্রার ছন্দভাগকে গোটা একটি ভাগ না ধরিয়া, ইহাকে ৬+৩-এর যুক্ত অর্থাৎ জোড়া-দেওয়া পদ বলিয়া যিনি মনে করিবেন, তিনি নিশ্চয়ই পৰ্বচ্ছেদ ও পদভাগের পার্থক্য মানেন না। আসলে উহা ত্রৈমাত্রিক ছন্দের নয়-মাত্রার ছাঁদ ; ‘আধার রজনী’-কে একটি গোটা পৰ্ব ও ‘পোহাল’-কে একটি খণ্ডপৰ্ব ধরিলেও কিছু আসে যায় না ; কারণ, পূর্ণ ও খণ্ড-পৰ্ব দুইয়েরই যোগে পৰ্বভূমক ছন্দের নানা ছাঁদ পাওয়া যায়। পৰ্বভূমক ছন্দের এইরূপ ছন্দভাগকে আমি পদ, খণ্ড-চরণ বা চরণ না বলিয়া, ছাঁদই বলিলাম। এইরূপ নানা আয়তনের ছন্দভাগের নমুনা আমি এইখানে উদ্ধৃত করিতেছি—ইহাদের প্রত্যেকটিই এক একটি পৃথক ছাঁচ বা পুরা প্যাটার্ন, এবং ইহাদের দ্বারাই বৃহত্তর বা জটিলতর প্যাটার্ন নির্মাণ করা যায়।—

( ৮ মাত্রা )—ওগো হৃদয় চোর

( ৯ মাত্রা )—গগন ঢাকা ঘন মেঘে,

পবন কহে খর বেগে ।

( „ ) সেদিন শারদ প্রভাতে

( ১০ মাত্রা )—তোমারে কে করে বঞ্চিত

( „ ) অবলারে কোরো মার্জনা

( ১১ মাত্রা )—নত মুখে গেল চলি তরুণী

( ১২ মাত্রা )—এ বেশভূষণ লহ সখি লহ,

এ কুসুমমালা হয়েছে অসহ ।

পৰ্বেশের আয়তনই ৭ মাত্রা ( মিশ্র ) পর্য্যন্ত হইতে পারে, তাই আট মাত্রাই এইরূপ ছন্দভাগের ন্যূনতম পরিমাণ ; আবার, ১২ মাত্রার বেশি হইলেই মাঝে একটি



Rhythmical Pause পড়িবেই, এজন্য এই বারো মাত্রাই বৃহত্তর ছন্দভাগ। এইরূপ ছন্দভাগে পর্বচ্ছেদের জন্ত কোন বাধা ঘটে না, কারণ তাহাতে ছন্দ-প্রবাহ ক্ষুণ্ণ হয় না; এই ছন্দ-প্রবাহে যেখানে প্রথম একটু বিরাম আবশ্যক হয়, সেইখানেই ছন্দভাগ হয়। এই বিরামের দীর্ঘতম অবকাশ বারো মাত্রা, তাই ইহা অপেক্ষা বড় ছন্দভাগ বা খণ্ড-চরণ হয় না। অসম মিশ্রপর্ব মিলিয়াও ইহার চেয়ে বড় ছন্দভাগ সৃষ্টি করিতে পারে না, তাহার প্রমাণ—

বসেছে নববর • সলাজ মুখে | পরিয়া নানা • আভরণ

—ইহার বৃহত্তর ভাগটি বার মাত্রার বেশি হইতে পারে নাই।

উপরে পর্বভূমক ছন্দভাগের হিসাবে একটা ভুল হইয়া গিয়াছে—আমি যে বারো-মাত্রাকেই এইরূপ ছন্দভাগের দীর্ঘতম পরিমাণ বলিয়া স্থির করিয়াছিলাম, তাহা ষে ঠিক নয়—তার প্রমাণ—

খাঁচার পাখী ছিল • সোনার খাঁচাটিতে |

বনের পাখী ছিল বনে

—এখানে প্রথম ছন্দভাগটি ( Rhythmical Section ) চৌদ্দ মাত্রার; দুইটি সাতমাত্রার পর্ব ইহাতে আছে। পর্ব ত্রৈমাত্রিক ছয়-মাত্রার হইলে, দুইটি পর্বে বারো মাত্রা হয়, এবং তাহাই সে ছন্দের দীর্ঘতম ছন্দভাগ। আবার, পাঁচ-মাত্রার চালেও এই রকমের ছন্দভাগ দীর্ঘতম বলিয়া মনে হয়—

একদা তুমি • ফিরিতে যবে • অঙ্গ ধরি।

পথিক বধু • কানিত কত • মিনতি করি।

এখানেও, তিনটি পর্বে এই দীর্ঘতম ছন্দভাগ পাওয়া গিয়াছে, এবং ইহার মাত্রা-পরিমাণ পনরো। অতএব এই পনরোকেই উর্দ্ধতম মাত্রা-সংখ্যা ধরিলে ভুল হইবে না। ছন্দভাগের নূনতম মাত্রা-সংখ্যা, অর্থাৎ ক্ষুদ্রতম ছন্দভাগের কথাও—এখানে আর একবার বলিব। দীর্ঘতম ও ক্ষুদ্রতম আকারের মধ্যবর্তী যে নানা ছোট-বড় ছন্দভাগ পাওয়া যায়—খণ্ডপর্বের সাহায্যেই তাহা হইয়া থাকে। অতএব, খণ্ডপর্বহীন একটি মাত্র পর্বে ক্ষুদ্রতম ছন্দভাগ বা খণ্ড-চরণ হইয়া থাকে—মোটামুটি এমন নিয়ম নির্দেশ করিলে ক্ষতি নাই; কিন্তু ইহাও নির্ভর করিবে চরণের গঠনের উপরে; এবং পর্বের আয়তনও সেই পক্ষে সুবিধাজনক হওয়া

চাই। আমার মনে হয়, ছয় মাত্রাই সকল পর্বভূমক ছন্দভাগের ন্যূনতম পরিমাণ—পূর্বে যে আট মাত্রার কথা বলিয়াছিলাম, তাহাও সংশোধন করিয়া লইলাম।

ত্রৈমাত্রিক ছন্দে এই ভাগ অতি সহজ ; সাধারণ ভাগ আট মাত্রার, যথা—

স্বপনের • ঝরোকায় | তারা উঁকি • দিয়ে যায়

\*

\*

স্বরণ-সরনি 'পরে | ফুল ফোটে • ধরে ধরে ( সত্যেন্দ্রনাথ )

বারো মাত্রার ভাগও হয়, যথা—

ছায়া নামে • তমালের • বনে বনে

ইহাও তিন পর্বের একটি চরণ—ঋণপর্বের অবকাশ ইহাতে নাই। “আধার রজনী পোহাল”—ও ঠিক এই ছাঁচের ত্রৈমাত্রিক ছন্দভাগ। নিম্নোক্ত কবিতায় চার মাত্রার এক একটি পর্বকে স্পষ্ট ছন্দভাগ বা পদরূপে ব্যবহার করা হইয়াছে—

নিরজন

নিদ্রপূব,

নিকেতন

যত্ন—

বায়ু হায়

মুছায়,

চেউ নাই

সিন্দুর। ( সত্যেন্দ্রনাথ )

তথাপি এমন মিল ও পংক্তি-সজ্জা সত্ত্বেও Rhythmical Pause আট মাত্রার আগে পড়ে না।

পয়ারের পদ ও গীতিচ্ছন্দের এইরূপ ছন্দভাগ—এ দুইয়ের মধ্যে সাদৃশ্য যেমনই থাকুক, ইহাদের প্রকৃতিগত প্রভেদ বুঝাইবার জন্ত এ পর্য্যন্ত যাহা বলিয়াছি, তাহাই যথেষ্ট বলিয়া মনে করি। তথাপি এই প্রভেদের আরও লক্ষণ আছে। প্রায় ত্রৈমাত্রিক গীতিচ্ছন্দের মতই একটি পুরাতন পয়ার-ছন্দের কবিতা লওয়া যাক—

মদনমোহন | মুরলীবদন | বল বিবরণ | কোথায় ছিলে।

বাঁধি শ্রমজালে | কে নিশি জাগালে | কে তব কপালে | সিন্দুর দিলে।

ইহার প্রত্যেক ভাগ যে এক একটি পদ—পর্ব নয়, তাহা পড়িলেই বুঝিতে পারা যায়। পদগুলি ছয় মাত্রার, এবং হিসাব ঠিক পয়ারের মতই। মাত্রার সংখ্যা-

পূরণ ছাড়া ধ্বনিস্থানের আর কোন বৈশিষ্ট্য নাই—পর্কের যাহা প্রাণ, সেই ঝাঁক ইহাতে নাই, কাজেই ছন্দস্পন্দজনিত প্রবাহ-বেগ নাই। তাহার ফলে, এই ভাগগুলির মধ্যে যে যতি আছে তাহাকে অগ্রাহ্য করিয়া, গীতিছন্দের পর্কের মত, ইহার তরঙ্গবৎ পরস্পরকে অনুধাবন করে না—এজন্ত ইহার ছন্দ-প্রকৃতিই স্বতন্ত্র, ইহা পয়ারজাতীয় পদভূমক ছন্দ। পর্কে পর্কে যে সংসক্তি আছে, পদে পদে তাহা নাই, এই জন্তই—

নদীতীরে বৃন্দাবনে | সনাতন (একমনে)

—এখানে যদি ‘সনাতন’ পর্য্যন্ত একটি পূরা ছন্দভাগ ধরা যায়, তবে এই ৩ + ৪ | ৪ মাত্রার চরণটি ছন্দ বজায় রাখিয়া পড়িতে গেলেই বুঝা যাইবে যে, উহা এই ৮ ও ৪-এর মধ্যবর্তী যতিটুকুকে রক্ষা করিয়াই ছন্দিত হইতেছে। কিন্তু চার মাত্রার পর্বভূমক ছন্দের আচরণ অন্তরূপ, যথা—

শোন্ সখি \* আজ রাতে | কাবা গায় \* গুজরাতি | গব্বা

এখানেও ছন্দভাগ ছিল আট মাত্রার, কিন্তু যেমন ইহার শেষের পর্বগুলি বাদ দেওয়া গেল, যথা—

শোন্ সখি \* আজ রাতে \* কাবা গায়

(জোছনায় মোহ পায় মুরছায়)

অমনই, ছন্দটি তিনটি চার-মাত্রার পর্কে ভাগ হইয়া গেল—আট মাত্রার পরে কোন যতির প্রয়োজন আর রহিল না, পর্বগুলি এমনই পরস্পরের অনুধাবন করিয়া থাকে।

পর্ব ও পদের ছন্দপ্রবাহঘটিত প্রভেদ ইহাই; পর্কে যে ঝাঁক থাকে এবং তজ্জন্ত যে ছন্দস্পন্দযুক্ত প্রবাহের সৃষ্টি হয়, তাহা পর্বচ্ছেদ কিংবা ছন্দভাগের সামান্য ও বিশেষ বিরামকেও লক্ষ্যন করিয়া ছুটিতে থাকে। ইহার পর, আমি যে Metrical ও Rhythmical Pause-এর অর্থ ও ভেদ নির্দেশ করিয়াছি তাহা স্মরণ রাখিলে, পদ ও পর্কের প্রভেদ সম্বন্ধে আর কিছু ব্যাখ্যা আবশ্যক হইবে না। এই প্রসঙ্গে পর্কের এই পরস্পর সংসক্তির কারণ ও তাহার দৃষ্টান্ত আর এক প্রকার ছন্দ হইতে দেখাইব। বাংলা গীতিছন্দে পর্ব যে কারণে ছন্দস্পন্দযুক্ত প্রবাহের সৃষ্টি করে, সংস্কৃত ছন্দেও দ্বন্দ্ব-দীর্ঘ স্বর-বিচ্ছাসের ফলে,

পদ হইতে পদে সেইরূপ একটি অবিচ্ছিন্ন প্রবাহ বজায় থাকে—সেখানে পদগুলিও এই ধর্মাক্রান্ত হয় ; ইহার ফলে, ছন্দভাগের আয়তনও সংস্কৃত ছন্দে যেরূপ বৃদ্ধি পায়, বাংলায় তেমন নয়। নিম্নোক্ত চরণগুলির ছন্দভাগ এইজন্য এত দীর্ঘ হইতে পারিয়াছে—

শাপেনাস্তংগমিতমহিমা । বর্ষভোগেন ভর্ত্ত্ব : ।

এখানে প্রথম ছন্দভাগটির মাত্রা-পরিমাণ ১৫ । আবার—

পতন-অভ্যুদয়-বজ্র পথা । যুগ-যুগ ধাবিত যাত্রী

—এখানেও ছন্দভাগ ১৬ মাত্রায় পৌছিয়াছে ।

সাধুভাষার ছন্দে অধুনা যে দুইটি ঠাট দাঁড়াইয়াছে, তাহার সম্বন্ধে মোটামুটি একটা আলোচনা করিলাম, এবং সে আলোচনাও প্রধানত গীতিচ্ছন্দ-সংক্রান্ত ; পয়ার-জাতীয় পদভূমক ছন্দের সম্বন্ধে যেটুকু বলিয়াছি, তাহাতে কেবল গীতিচ্ছন্দের বৈশিষ্ট্যই প্রমাণিত হইয়াছে । পয়ার-জাতীয় ছন্দের ঘাথা কিছু উৎকর্ষ, তাহার সঙ্গীত-শৃঙ্গের শ্রেষ্ঠ প্রভৃতি, অমিত্রাক্ষর ছন্দের আলোচনাকালে ব্যাখ্যা করিবার সুযোগ মিলিবে । এক্ষণে এই গীতিচ্ছন্দ সম্বন্ধে আরও দুই একটি কথা বলিয়া এ প্রসঙ্গ শেষ করিব । গীতিচ্ছন্দ পয়ার-জাতীয় ছন্দ হইতে বিলক্ষণ হইলেও তাহাতে সাধুভাষার উচ্চারণরীতির প্রভাব আছে—পর্ষগত ঝোঁক সত্ত্বেও স্বরধ্বনির মর্যাদা সম্পূর্ণ লুপ্ত হয় না । এ ছন্দের গঠনবিশেষে ইচ্ছামত ঘন ঘন ঝোঁক এবং সেই ঝোঁককে একটু প্রবলতর করিবার উপায় থাকিলেও, পয়ারের আমস্বর গতি বা লয় ইহাতেও অনেকখানি বজায় রাখা যায়—স্বর-সংকোচন ও স্বর-প্রসারণের দ্বারা ইহার ধ্বনিস্রোতকে গভীর ও বিলম্বিত করা যায় ; ইহার প্রমাণ নিম্নোক্ত উদাহরণে পাওয়া যাইবে ।—

মুদিত আলোর কমল-কলিকাটিরে

রেখেছে সন্ধ্যা আধার পর্ণপুটে ।

উত্তরিব যবে নব প্রভাতের তীরে

তরুণ কমল আপনি উঠিবে ফুটে ॥

উদয়াচলের সে তীর্থপথে আমি,

চলেছি একেলা সন্ধ্যার অমৃগামী,

দিনান্ত মোর দিগন্তে পড়ে লুটে । ( রবীন্দ্রনাথ )

\* \* \*

তোমার হুঁখানি কালো অঁখি 'পরে  
 গ্রাম অ'বাড়ের ছায়াখানি পড়ে,  
 ঘন কালো তব কুকিত কেশে  
 যুথীব মালা,  
 তোমারি ললাটে নব বববার  
 বরণডালা। (রবীন্দ্রনাথ)

—এখানে পর্বাস্তুর হসন্তযুক্ত অক্ষর যেমন স্বর-প্রসারের ধ্বনিমধুরতা লাভ করিয়াছে, তেমনিই যুক্তাক্ষবগুলিতেও উঁচট খাওয়ার প্রয়োজন নাই—প্রায় পয়্যাবের মতই, তাহাদের পূর্বাক্ষর একটি শাস্ত গুরুত্বের অধিকারী হইয়াছে। সাধুভাষার ছন্দেই ইহা সম্ভব; তাই ঠাট ভিন্ন হইলেও ইহার জাত ভিন্ন নয়; ইহা কথ্যভাষার ছন্দের মত ভিন্নগোষ্ঠীয় নয়। তথাপি সাধুভাষার এই দুই ঠাট ও কথ্যভাষার ছন্দধ্বনি একই ছন্দে মিলাইয়া সত্যেন্দ্রনাথ যে একটি কবিতা রচনা করিয়াছিলেন, এখানে তাহার একটু পরিচয় দিব। প্রথমেই লক্ষ্য কবা যাইবে যে, ইহা সম্ভব হইয়াছে চাব মাত্রার পর্বভূমক ছন্দে। এই জগ্গ আমি পূর্বে এক স্থানে বলিয়াছি যে, বাংলা ভাষার বাক্যপ্রকৃতিতে এই চার-সংখ্যার একটা রহস্ত আছে—এই চারের কোঠাতেই সকল ছন্দ উঁকি মারে। গণনায় পূরা চার অক্ষর বা মাত্রা সর্বত্র ঠিক না মিলিলেও একটা মোটামুটি চারের ধ্বনিভাগ আমাদের বাক্যবন্ধে নিহিত আছে।—

একদা এক | বাণের গলায় | হাড় ফুটিয়া | ছিল

—এই খাঁটি গদ্য-বাক্যটিতেও একরূপ চারের চালই পাওয়া যায়, ইহাই যেন, আমাদের বাক্যছন্দের মূল ভিত্তি। এইবার সত্যেন্দ্রনাথের সেই কবিতার দুইটি পদপুঞ্জ উদ্ধৃত করি—

চৈতী এ জ্যোছনায় এ কি হাস কুয়াসার কারা!  
 কান্নার হাহ-হাওয়া, গান না রে, গান না!  
 আকাশের পরকোলা কাদের নিশাসে বোলা?  
 তারালোকে খোলা যত জালনা!  
 ভরা নয়নের কোলে মুকুতার মুখ দোলে—  
 টোটে চুনি, চুলে তার পান্না!

\* \* \*

কে সে ভরেছিল মন, মনে পড়ে তারে ? সেই ভরণী ?

বিরহিণী যে রোহিণী নিয়েছিল ধরণী ?

কোথা রে চাঁদের রাখা, কোথা সেই অনুরাধা ?

শ্রবণা অবণ-মন-হরণী ?

কোথা অতীতের সাথী মুক্তাহাসিনী স্বামী ?

স্বপন-গাঙে কি বায় তরণী ?

—এখানে ছন্দের এক অপূর্ণ রাসায়নিক সংমিশ্রণে পয়ারের পদ ও যতি, গীতি-  
 ছন্দের পর্বস্পন্দ, এবং ছড়া-ছন্দের হসন্তধ্বনি যতদূর সম্ভব বজায় রহিয়াছে।  
 ইহার মূল ছন্দ পর্বভূমক বৈমাত্রিক চার মাত্রার,—আটমাত্রার পদভাগ এবং ছন্দ-  
 ভাগ দুই-ই ইহাতে আছে ; প্রথম দুই চরণে গীতিছন্দের Rhythmical Pause,  
 এবং বাকি অংশে ত্রিপদীর Metrical Pause রহিয়াছে। “কান্নার হাহা-হাওয়া,  
 গান না রে গান না।”—এই হসন্তপ্রধান শব্দতরঙ্গে, এবং এ কবিতার অগ্ন্যত্র  
 অনেক চরণে, ছড়ার ছন্দের সুর বাজিতেছে। প্রথমটির তুলনায় দ্বিতীয় পদ-  
 পুঞ্জটিতে হসন্তের প্রভাব প্রায় নাই বলিলেই হয়—সেখানে হসন্তপূর্ণ অক্ষরগুলি  
 পয়ারের স্বর-গৌরব হারায় নাই, এবং অধিকাংশ বর্ণই স্বরাস্ত। একই ছন্দে  
 চন্দসঙ্গীতের এই যে ঘন ঘন রূপান্তর সম্ভব হইয়াছে, ইহার কারণ, ছন্দটি  
 বৈমাত্রিক, এবং ইহার চাল চার-মাত্রার, তাহা পূর্বে বলিয়াছি। এই চার-মাত্রার  
 পক্ষে সর্বত্র চার অক্ষর (স্বরধ্বনির স্থান) না থাকিলেও ছড়ার ছন্দের সেই চার  
 অক্ষরের চাল এই পর্বগুলির অনেক স্থানে উঁকি দিতেছে। ছন্দের এই ধ্বনি-  
 সঙ্কর—পর্বগুলি চারের ঘরানা বলিয়াই সম্ভব হইয়াছে ; ছন্দ ত্রৈমাত্রিক হইলে  
 গীতিছন্দেও ছড়ার ছন্দের আদল আনা যাইতে পারে, কিন্তু পয়ারের কোন লক্ষণ  
 তাহাতে থাকে না ; যথা—

দুটি বোন তারা \* হেসে যায় কেন \* যায় যবে জল \* আনতে ?

এখানে কোথাও পয়ারের বৈমাত্রিক লয় নাই, এবং পদাস্তিক যতি বা Metrical  
 Pauseও নাই। অতএব ইহাতে তিন প্রকার ছন্দ-সঙ্গীতেরই মিশ্রণ ঘটে নাই ;  
 কেবল, পর্বভূমক ছন্দের পর্বগত ঝাঁককে আশ্রয় করিয়া, ছড়ার ছন্দই কতকটা  
 প্রভু লাভ করিয়াছে।

এই চারমাত্রার চাল বা চারের ঘরানাই বাংলা বাক্যছন্দের (Speech Rhythm) অনুল্ল, এবং সেইজন্য এইরূপ ধ্বনিভাগ—পদ, পর্ব ও ছড়ার ছাঁদ এই তিনের সমান আশ্রয় হইয়া থাকে—ইহা যেমন সত্য, তেমনই তদ্বারা ইহাও প্রমাণিত হয় না যে, আধুনিক বাংলা ছন্দের মূলে একই নিয়মশূন্য বিদ্যমান, অর্থাৎ, নূতন বাংলাছন্দে কোন সত্যাকার জাতিভেদ নাই। এ বিষয়ে একটি বড় দৃষ্টান্ত দেওয়া যাইতে পারে,—কবি দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ই বোধ হয় প্রথম বাংলাছন্দের এই জাতিভেদ অস্বীকার করিয়া এক নূতন ছন্দ-রীতির উদ্ভাবনা করিয়াছিলেন; আমি এইখানেই তাহার একটু সবিস্তার উল্লেখ করিব।

দ্বিজেন্দ্রলাল ছড়ার ছন্দ ও পদ্যর এই দুয়ের ভেদ উঠাইয়া দিয়া তাঁহার কবিতা-গুলিকে এইরূপ ছন্দ ঢালিয়া, সম্ভবতঃ কাব্যভাষা ও কাব্য-ছন্দকে যতদূর সম্ভব স্বাভাবিক করিবার প্রয়াস পাইয়াছিলেন—

একখানি তার তরী ছিল বিজন শূন্য ঘাটে বাঁধা  
একদিন হঠাৎ ডুবে গেল ঝড়ে, ('আলেখ্য')

\* \* \*

বহে শীতের প্রখর বাতাস উড়িয়ে তাদের ছেঁড়া কাপড়,  
তারি মাঝে পথের ধারে খাড়া! (ই)

—এ ছন্দ যে খাঁটি ছড়ার ছন্দ নয়, তার প্রমাণ, ইহার পর্বগুলির মাত্রা সর্বত্র ঠিক নাই, অর্থাৎ, চার-চার অক্ষর (syllable) ইহার আবশ্যিক ছন্দভাগ নয়; কিন্তু তৎসত্ত্বেও ছন্দভঙ্গ হয় না। তা ছাড়া, এই ছন্দে বিশিষ্ট যতির (Metrical Pause) স্থানও আছে, পর্বচ্ছেদের Rhythmical Pause বা ছন্দোমূলক যতি অপেক্ষা সেই যতির প্রভাবই বেশি, যথা—

একখানি তার তরী ছিল | বিজন শূন্য ঘাটে বাঁধা

—পড়িবার সময়ে এই পদান্তিক যতিই রক্ষা করিতে হইবে; পর্ব অনুসারে কোঁক দিয়া এইরূপ পাঠ করিলে এ ছন্দের বৈশিষ্ট্যই লোপ পাইবে, যথা—

একখানি তার | তরী ছিল | বিজন শূন্য | ঘাটে বাঁধা

তেমন করিয়া পড়া সর্বত্র সম্ভবও হইবে না, যেমন—

বহে শীতের প্রখর বাতাস উড়িয়ে তাদের ছেঁড়া কাপড়

—এখানে প্রথম হইতে ‘বাতাস’ পর্য্যন্ত একটানে পড়িতে হইবে, নহিলে স্পষ্ট ছন্দভঙ্গ হইবে। ইহার পরের পংক্তিও ঐরূপ—

গ্রীষ্মের প্রখর রৌদ্রতাপে আগুন ছোট, জানে না সে

—স্পষ্টই দেখা যাইতেছে, পর্ব্ব ত্যাগ করিয়া পদভাগ অমুসারেই পাঠ করিতে হইবে, এবং তাহাতে ঝাঁকগুলি সমান ভাবে পড়িবে না। এইরূপ পদভূমকের চাঁচে ঢালিয়া না লইলে, ‘বহে শীতের প্রখর বাতাস’, অথবা, ‘গ্রীষ্মের প্রখর রৌদ্রতাপে’ প্রভৃতি পদগুলি পর্ব্ব বা ছড়ার গোত্রে কুল পাইবে না। আবার—

একটি ঘুঘু স্ফোর, হৃষ,                      চড়ে' একখান চতুরঙ্গ  
মল্লগতি 'কেটনাথ' বানে, যাচ্ছেন সগৌরবে,—  
অতি সুপ্রসন্ন মূর্তি,                      পরনে তাঁর রেশমি কুত্তি,  
রেশমি ধুতি, জরির টুপি,—বয়স বছর পঁচিশ হবে,  
স্ববিশুদ্ধ পরিদর                      যেন বিক্ষা মহাবর  
কিথা ইল্ল ঐরাবতে,—তিনি হচ্ছেন বিয়ের বর।

—এখানে পদভাগ যেমন স্পষ্ট, অক্ষর (syllable) ও বর্ণের ভেদও তেমনই সম্পূর্ণ লুপ্ত হইয়াছে; কারণ, এখানে সর্বত্র মাত্রার পরিমাণ—৪, এবং তাহাতেও বর্ণ ও অক্ষর সমমূল্য—ইহাই যেন ঘোষণা করা হইয়াছে। আবার, ইহা যে পর্ব্বভাগের ছন্দ নয়—পদভাগের ছন্দ, তাহাও নিঃসংশয় হইয়া উঠিয়াছে, এই পদভাগ সর্বত্র আট মাত্রার, যতিও অতিশয় নির্দিষ্ট। ইহার প্রমাণ স্বরূপ আরও একটি দৃষ্টান্ত দিব—

এই যে মহাপুষ্টি একি | শূন্যে উড্ডীন পরমাণু | উদ্ভাস্ত সম্পাত ?

এ আশ্চর্য্য বিবনিয়ম | এ আশ্চর্য্য বুদ্ধি-বিকাশ— | এ কি অকস্মাৎ ?

এই যে আকাশ যোপে এই যে | মহাজ্ঞান মহানুভূতি, | গীতি হৃগস্তীর—

এ কি ভাবশূন্য প্রলাপ ? | এ কি মর্দোদ্ভূত হান্ত | ব্রহ্মাওপতির ? (আলেখ্য)

—এখানেও পর্ব্বের পরিবর্তে পদভাগ আরও স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে; এবং ঝাঁক-গুলিও, চার-চার অক্ষর পর্ব্বের আড়া ঝাঁক না হইয়া, অতিশয় স্বাভাবিক বাক-ভঙ্গির অর্থামূল্য (Rhetorical) ঝাঁক হইয়া উঠিয়াছে; পদভাগও, পদ্যের মত—৮, ৮, ও ৫ মাত্রার। এ যেন পর্ব্ব, পদ ও ছড়ার এক অদ্ভুত মিশ্রণ।



দ্বিজেন্দ্রলালের এই নূতন ছন্দসৃষ্টির প্রয়াস হইতে সেই এক তত্ত্বের আরও প্রমাণ পাইতেছি, তাহা এই যে, পয়ারে শুধুই স্বরাস্ত বর্ণ নয়, হসন্ত বর্ণেরও প্রায় সমান মর্যাদা আছে ; কথ্যভাষার স্বাভাবিক উচ্চারণে আমরা এই হসন্তকে সম্পূর্ণ অগ্রাহ্য করি বলিয়া, সেই হসন্তলঙ্ঘনকারী, এবং বিশুদ্ধ, অর্থাৎ—অর্থাহীন-সারী বোঁক-প্রধান—বাক্যচ্ছন্দকে পর্ক ও পদের পার্থক্য-মুক্ত করিয়া একটা নিছক গণিতমূলক ছন্দ গঠন করা যায় বটে—এবং তদ্বারা বাংলাছন্দের একটা মূলসূত্র নির্দেশ করাও হয়ত' সম্ভব, কিন্তু সেই ছন্দ যে কবিতার ছন্দ নয়—ছন্দের সঙ্গে কবিতার প্রাণের যে সম্পর্ক, সেই সম্পর্ক যে আর থাকে না, গন্ধ ও পুষ্পের ভেদ পর্যন্ত লুপ্ত হইয়া যায়—এই ধরনের কবিতা তাহার সাক্ষ্য দিতেছে। বাঞ্ছন বা হসন্তপ্রধান কথ্যবাংলার ধনিই স্বতন্ত্র, তাই তাহার ছন্দও ভিন্ন প্রকৃতির ; তাহাতে হসন্ত বা যুক্তবর্ণের মাত্রা-হিসাবে কোন পৃথক মূল্য নাই, একজ্ঞ তাহার চালও যেমন—তাহার সুরও তেমনই, পয়ার হইতে এত বিলক্ষণ। বাংলা ভাষার অপর রীতি—যাহাকে সাধুভাষা বলা হয়—তাহা এমনই স্বরপ্রধান যে, তাহার অন্তর্গত হসন্ত বর্ণকেও কোন না কোন উপায়ে স্বর-গৌরব দান করিতে হয়। এইজন্ত খাঁটি পয়ার পর্কমাত্রাকেই পরিহার করে ; 'পদ-চার'ই তাহার স্বাভাবিক প্রবৃত্তি—পদভাগ ব্যতিরেকে তাহা পজ হইয়া উঠে না। বাংলা বাক্যচ্ছন্দের প্রকৃতিমূল যাহাই থাক, ঐ দুই ভাষার দুই ভঙ্গিকে একই নিয়মের অধীন করিয়া ছন্দ রচনা করিলে যাহা হয়, দ্বিজেন্দ্রলাল তাহা দেখাইয়া দিয়া, এবিষয়ে ছন্দ-রসিকের সব সংশয় দূর করিয়াছেন। এই ছন্দে পয়ারের ঘতি ও অক্ষরবৃন্তের ( syllable ) বোঁক এই দুইয়ের সমন্বয়ের চেষ্টা আছে—বাংলা ভাষার কথ্যরূপটিকে কথ্যভাষার উচ্চারণ ভঙ্গিতেই ছন্দে বাঁধিয়া দেওয়া হইয়াছে। কিন্তু এ ছন্দে কোন প্রকার সুরের অবকাশ মাত্র নাই—খাঁটি সাদা জল, একটু রঙ বা গন্ধ নাই। ইহাতে ছড়ার ছন্দের একঘেঁষে চার-মাত্রার চাল নাই, কাজেই সুরের নৃত্যভঙ্গিও নাই ; আবার, পয়ারের বা পদভূমক ছন্দের ৮ বা ১০ মাত্রার চাল বজায় থাকিলেও, অর্থাৎ, ইহার ঘতি পয়ারের মত হইলেও, ইহাতে হসন্ত ও স্বরাস্ত বর্ণের সেই প্রতিযোগিতা নাই ( কারণ, হসন্ত বর্ণগুলি উচ্চ হইয়া আছে )—যাহার ফলে বাংলা পয়ার ছন্দ সাধারণ ছন্দ-বিজ্ঞানকে উপহাস করিয়া এক অপূর্ণ

স্বরবৈচিত্র্যের অধিকারী হইয়াছে। দ্বিজেন্দ্রলালের এই নূতন ছন্দ যেমন বাংলা-  
ছন্দে, অক্ষর ও বর্ণের অভেদ প্রতিষ্ঠা করিতে পারে নাই, তেমনই ইহাও প্রমাণ  
করিয়াছে যে, ছন্দ একটা পৃথক বস্তু নয়; ব্যাকরণ বা ধ্রুপদবিজ্ঞানই ছন্দো-  
মীমাংসার পক্ষে যথেষ্ট নয়—ছন্দমাত্রেরই কবিতার ছন্দ, ইহা সর্বদা মনে রাখিতে  
হইবে; কবিতা রচনা-কালেও যেমন, ছন্দসূত্র-নির্মাণ-কালেও তেমনই, তাহা  
বিস্মৃত হইলে চলিবে না।

চার মাত্রার দ্বৈমাত্রিক ছন্দ সম্বন্ধে আরও কিছু বলিয়া আমি এই প্রসঙ্গ শেষ  
করিব। চার মাত্রার বলিয়া—এই ছন্দের চলনে কোন বৈচিত্র্য বা জটিলতা  
নাই, কেবল এক হইতে তিন মাত্রার খণ্ড-পর্ব, এবং পর্ব-সংখ্যার হ্রাস-বৃদ্ধিতে  
যাহা কিছু বৈচিত্র্য ঘটিয়া থাকে। কিন্তু তৎসম্বন্ধে ইহার একটা বিশেষ সুবিধা  
এই যে—হ্রস্ব, স্বরাস্ত ও যুক্তবর্ণের সমাবেশে, ইহার স্বর অনায়াসে সকল পদ্য  
উঠিতে ও নামিতে পারে; পূর্বে তাহার উদাহরণ দিয়াছি।

পর্বভূমক ছন্দের সাধারণ রেওয়াজ ত্রৈমাত্রিক—তার কারণ বোধ হয় এই যে,  
ত্রৈমাত্রিকই পয়ার হইতে অধিকতর বিলক্ষণ; দ্বৈমাত্রিকে পর্বসম্পন্ন থাকিলেও,  
পয়ারের সঙ্গে উহার একটা গূঢ় সগোত্রতা আছে; তাই, আমাদের কবিতা  
ত্রৈমাত্রিকের স্বাদ-বদলের জগুই, দ্বৈমাত্রিককে বেশ একটু রকম-ফেরের মত  
উপভোগ করেন। এই ছন্দের ছন্দভাগ সাধারণত—(৪+৪) ৮ মাত্রার হইয়া  
থাকে, এবং এই ৮ সর্বত্র ৪+৪ না হইয়া অনায়াসে ৬(৩+৩)+২ হইয়া থাকে;  
ত্রৈমাত্রিক ছন্দভাগও এইরূপ ৬+২ হয়, তাহা আমরা দেখিয়াছি। অতএব এই  
আটের মধ্যে তিন ও চার মাত্রার লুকাচুরি-খেলা সব সময়েই সম্ভব; অর্থাৎ, এই  
গঠনের ছন্দভাগে Rhythmical Variation-এর বড়ই সুবিধা হয়। দ্বৈমাত্রিক  
ছন্দে, লয় ঠিক রাখিয়া, এই ৩+৩+২ এবং ৪+৪ কেমন মিলিয়া থাকে,  
তাহার দৃষ্টান্ত—

ইগো, এ কাদের দেশে

বিশেখী নামিহু এসে—

তাহারে হুখামু হেসে

ধেমনি,

অমনি কথা না বলি,

ভরাঘট ছলছলি,

নতমুখে গেল চলি

তরুণী,

এই ঘাটে বাধ মোর তরুণী। (রবীন্দ্রনাথ)

—এখানে এই পুঞ্জপদী কবিতাটির প্রথম দিককার ছন্দভাগ—৩+৩+২, কিন্তু শেষের দিকে ৪+৪ এর গঠন আছে। লয় হিসাবে ইহারা সর্বত্র এক—প্রথম দিকে তাহা মোট আটের মধ্যে মিলাইয়া আছে, শেষের দিকে চারের চাল স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে মাত্র। এইরূপ গঠনের লয়ের কথা আমি পূর্বে, ত্রৈমাত্রিক ও পয়ার উভয়বিধ ছন্দের প্রসঙ্গে, ব্যাখ্যা করিয়াছি। উপরে উদ্ধৃত কবিতাটিতে আর একটি বিষয় লক্ষ্য করিবার আছে, প্রথম দিকে স্পষ্ট চারের পর্ব না থাকায়—এবং ত্রৈমাত্রিকের তরঙ্গ-প্রবাহও থাকায়, ছন্দ অপেক্ষাকৃত মন্দগতি হইয়াছে; কিন্তু শেষের দিকে, তাহা ব্রহ্মতর পর্ব-স্পন্দনের স্বযোগে দ্রুততর হইয়া ভাবকেও কেমন রূপ দিয়াছে! আট মাত্রার ছন্দভাগের এই দ্বৈমাত্রিক চাল যেন পদ ও পর্বের সমন্বয়-স্থল—ইহাতে ত্রৈমাত্রিক ৩+৩+২ ও দ্বৈমাত্রিক ৪+৪ যেমন নিহিত আছে, তেমনই, পয়ারের আট মাত্রার পদও যেন ইহাকে পিছন হইতে ধরিয়া আছে; একত্র ইহা দ্বারা ভাব অমুঘায়ী সব রকমের লয় সৃষ্টি করা যায়।

তথাপি, এইরূপ ছন্দভাগ ঐ তিন ঠাঁটেই সম্ভব হইলেও, ঝাঁক বা পর্বস্পন্দ হিসাবে তাহা এক নয়। পর্বভূমক ছন্দে ইহাতে দুইটির বেশি ঝাঁক পড়িবে না।

হাঁগো-এ কা \* দেয়-দেশে

বিদে-শী না \* মিশু-এসে

—এই দ্বৈমাত্রিক লয় যেমন এখানেও রহিয়াছে, তেমনই ঝাঁক প্রতি চারের হিসাবে একটা করিয়াই আছে; কেবল Rhythmical Variation-এর অল্প একটু ওলট-পালট হইয়াছে, যথা—

হাঁ গো এ | কাঁদের দেশে,

বিদেশী | নামিশু এসে—।

কিন্তু শেষের দিকের—

ভরা-ঘট \* ছল-ছলি

নত-মুখে \* গেল-চলি

—প্রভৃতির গঠনে ঝাঁক যেমন নিয়মিত, তেমনই, দুই মাত্রার টুকরাগুলি ছন্দের গতিকে ত্বরক-প্রয়াত করিয়া তুলিয়াছে। আট মাত্রার পয়াবের পদে, ঝাঁক যেমন ভিন্ন প্রকৃতির—তেমনই তাহার নিয়মও স্বতন্ত্র; যথা—

মনে পড়ে বরিষার | বৃন্দাবন অভিসার (রবীন্দ্রনাথ)

কিংবা

জামল তমাল তল | নীল যমুনার জল (ঐ)

—এখানে, আট ঝাঁক, যুক্তবর্ণের জগ্ম পূর্বাক্ষরের স্বরসংকোচ, এবং হসন্ত-শেষ অক্ষরের স্বরপ্রসারণ প্রভৃতির ফলে, ছন্দের তরঙ্গ সম্পূর্ণ অন্তরূপ, যেমন—

মনে পড়ে বরিষা-র | বৃন্দা ব ন অভিসার

এবং—

জামল্ তমাল্ তল্ | নীল্ যমুনা র জল্

অথবা, আরও টানিয়া—

জামল্ তমাল্ তল্ | নীল্ যমুনা র জল্ ।

সর্বশেষে, আমি এই চার মাত্রার পর্বভূমক ছন্দের একটা সুবিধার কথা বলিব। এই ছন্দেই, বাংলায় সংস্কৃতের মত দীর্ঘতম চরণ গঠন করা যায়; শুধু তাহাই নয়, সংস্কৃত মাত্রাবৃত্তের তরঙ্গায়িত ছন্দে এক একটি বৃহত্তর পদও যেমন পূর্ববর্তী পদের অমুদাবন করিয়া অপূর্ব স্বর-গান্ধীর্ঘ্য সৃষ্টি করে, তেমনই, এই ছন্দেও সেইরূপ দীর্ঘচ্ছন্দ স্বর-তরঙ্গের অবকাশ আছে, যথা—

মুখরিত দিগদশ \* চকিত জগজ্জন | পবন চণিত মুহু \* মন্দে (অজ্ঞাত)

\* \* \*

পতন অভ্যাদয় \* বন্ধুর পন্থা | যুগ-যুগ ধাবিত \* যাত্রী (রবীন্দ্রনাথ)

—যেমন, তেমনই—

ডুববে পাহাড় বন \* ডুবে বাবে চরাচর | ধরণীর উদ্গাদ \* নৃত্যে,  
অমুরে গুহার মুখে \* সিংহের গর্জনে | শিহর তুলিবে তব \* চিত্তে ।

(‘ঘাসের ফুল’)

## পঞ্চম অধ্যায়

ছড়ার ছন্দ ; সাধুভাষা ও কথাভাষার উচ্চারণগত ধ্বনি-ভেদ , স্বরধ্বনি ও ব্যঞ্জনধ্বনি—কথাভাষা ব্যঞ্জনবহুল বা হসন্ত-প্রধান ; অক্ষর-মাত্রা ও পৰ্কভূমক , পৰ্কের মধ্যস্থ ও অন্তস্থ হসন্তবর্ণের প্রভাব, ও তচ্ছত্র আচ্ছাদ অক্ষরে প্রবল ঝোঁক—স্বর-বিক্ষেপণ ও ব্যঞ্জনের চৌকাঠিকি ; এ ছন্দ অক্ষরমাত্রিক হইলেও মাত্রাশূণ্যবিক্ষিত—এক প্রকার ‘অক্ষর (syllable)-মাত্রিক পৰ্কভূমক’ ; বাংলা কবিতায় এই ছন্দের প্রসার—রবীন্দ্রনাথ ও সত্যেন্দ্রনাথ ; এ ছন্দের আদি-রূপ ; প্রতি পৰ্কে হসন্ত-বর্ণের সংখ্যা ; এ ছন্দের বৈচিত্র্য,—অধিক নয় কেন , ইহাতে Hypermetric-এর ব্যবহার , রবীন্দ্রনাথের মতে এ ছন্দ ত্রৈমাত্রিক—কি অর্থে ?

এইবার আমি ছড়ার ছন্দ বা কথাবাংলার ছন্দ সম্বন্ধে যতদূর সম্ভব সংক্ষেপে কিছু আলোচনা করিব। সাধুভাষার ছন্দ হইতে যখন এই ছন্দে আসি, তখন ভাষার উচ্চারণরীতিগত প্রভেদ খুব স্পষ্ট হইয়া উঠে। আমরা যে-ভাষায় সাহিত্য রচনা করি, অথবা—করিতাম ( কারণ, এখন উভয় ভাষাতেই তাহা করা হইতেছে ), তাহার উচ্চারণে স্বর-ধ্বনির প্রাধান্যের কথা পূর্বে বলিয়াছি। স্বরযুক্ত না হইলে অক্ষর বা syllable হইতে পারে না, ইহা সত্য, কিন্তু সাধুভাষার যে ধ্বনিপ্রকৃতি, তাহাতে স্বরের মধ্যাদা যতখানি বিদ্যমান, কথা বাংলায় তাহা নাই। ওখানে ব্যঞ্জনধ্বনি স্বরের যে শাসন মানে, এখানে স্বরধ্বনি সেইরূপ ব্যঞ্জনের শাসন মানে ; ওখানে যাহা ব্যঞ্জনাক্রম স্বর, এখানে তাহা স্বরাক্রম ব্যঞ্জন। ওখানে মাত্রার হিসাবে যুক্তাক্ষরের যে-কারণে যে-গুণন আছে, এখানে তাহা নাই ; মাত্রার একরূপ হিসাব এখানেও আছে, কিন্তু সে হিসাবে স্বর-সঙ্কেতন বা প্রসারণের প্রশ্ন নাই—মধ্যস্থ বা অন্তস্থ বর্ণে স্বরের অভাবে, শব্দের আন্ত-অক্ষরে যে টঙ্কার উৎপন্ন হয়, তাহাকেই সম্পূর্ণ করিবার জন্য যে কয়টি ধ্বনিস্থানের আবশ্যক, তাহারই একটা হিসাব আছে। বাংলা উচ্চারণে সর্বত্র শব্দের বা বাক্যাংশের আদিতে যে ঝোঁক পড়ে—যে ঝোঁক পৰ্কভূমক এবং পদভূমক ছন্দেও ভিন্ন প্রকারে কাজে লাগে, সেই ঝোঁক এই ছড়ার ছন্দে—ভাষা ব্যঞ্জনবহুল বা হসন্তপ্রধান বলিয়া—একটু স্বতন্ত্র ক্রিয়া করিয়া থাকে। কথাবাংলার বাক্য ছন্দিত হইতে গেলেই—ওই ঝোঁকেরই বিশিষ্ট শক্তির গুণে, চারিটি ধ্বনিস্থান লইয়া এক একটি পৰ্ক গড়িয়া উঠে ; এই চারের রহস্য বাংলা বাক্য-প্রকৃতিরই আদি রহস্য, তাই কথা বাংলায় তাহা এমন করিয়া আত্মপ্রকাশ করে। আমি শব্দের আন্ত

অক্ষরে যে টঙ্কার উৎপন্ন হওয়ার কথা বলিয়াছি, এবং তাহার যে কারণ নির্দেশ করিয়াছি—সেই বাংলা উচ্চারণ-রীতি—সাধুভাষার ছন্দেও আছে; কিন্তু এই ছড়ার ছন্দে সেই ঝোঁক যে উপায়ে ঐ ছন্দকে রূপ দেয়, তাহা যে ঐ মধ্য বা অন্ত্য হ্রস্ব বর্ণের কারণে, তাহাতে সন্দেহ নাই। অতএব এই ছন্দের সাধারণ রূপটির প্রধান উপাদান দুইটি—(১) ইহার ধ্বনিস্থানের সংখ্যা সর্বদাই চার, (২) আন্ত বর্ণের ঝোঁকটিকে সম্বন্ধ করিবার জন্ত ধ্বনিস্থানের উপযুক্ত অবকাশে হ্রস্বের সন্নিবেশ। একটা সাধারণ দৃষ্টান্ত লওয়া যাক, যথা—

বিষ্টি পড়ে। চাপুর-টুপুর। নদী এল। বান

—‘নদেয় এল বান’ নয়। এখানে প্রত্যেক অক্ষর বা স্বরাস্ত বর্ণই গণনীয়, এবং সেই গণনায় চারিটি করিয়া ধ্বনিস্থান পাওয়া যাইবে। তথাপি, তাহা চার মাত্রা নয়, কারণ এ অক্ষরগুলি আন্ত-অক্ষরের ঝোঁককে ধারণ করিয়া থাকে মাত্র; ধ্বনিগুলির যে কাল-পরিমাণ তাহা পিণ্ডীকৃত হইয়া, ছন্দের তাল রক্ষা করে—অক্ষরের কোন গৌরব বা পৃথক মর্যাদা রক্ষা করে না। এই ভাষায় যুক্তাক্ষরের কোন বিশেষ মূল্য নাই—সকল বর্ণই মুক্ত, কেহ যুক্ত নয়; এখানে যুক্তবর্ণ কার্য্যত পরস্পর অযুক্ত থাকে, হ্রস্বই থাকে, এবং ঐ মধ্যস্থ হ্রস্ব আন্ত-অক্ষরের স্বরকে সঙ্কুচিত বা প্রসারিত করে না, তাহার ‘ঝোঁক’, বা উচ্চারণক্রিয়ার জোরে বদ্ধিত করে মাত্র—ইহাকে accent বা স্ববৃদ্ধি, stress বা ঠেস, বলা যাইতে পারে। সাধুভাষায় যুক্তাক্ষরের পূর্ব অক্ষরে যেটুকু জোর বা স্ববৃদ্ধি ঘটে, তাহা এইরূপ ‘ঠেস’ হইতে স্বতন্ত্র, সে উচ্চারণে এইরূপ ঠেকর বা উচট খাওয়া নাই, ক্ষততাও নাই, স্বরের একটু দীর্ঘত্ব অথবা গুরুত্ব আছে মাত্র। কিন্তু ‘বিষ্টি পড়ে’র বিষ্টি’তে—যুক্তাক্ষর নয়—হ্রস্বই ধ্বন্য; তাহার ফলে, পূর্ব-অক্ষরে যাহা ঘটে, তাহাকে আমি ‘স্বর-বিক্ষোভন’ বলিব, এবং ইহাতেও একরূপ ব্যঞ্জন-সংঘাতই ঘটিয়া থাকে। সাধুভাষায় স্বরের প্রাধান্ত থাকায় ‘বৃষ্টি’ এই শব্দটির উচ্চারণ—বৃ-ষ+টি (স্বর-প্রসারণ) এবং বৃ’ষ+টি (স্বর সঙ্কোচ)—এই দুই প্রকার হইতে পারে। কিন্তু এই ভাষার উচ্চারণে, ‘বিষ্টি’র ‘ষ’—পূর্ব অক্ষরের স্বর-বিক্ষোভনের ফলে যেন ছিটকাইয়া উঠিয়া দুইদিকের ব্যঞ্জনধ্বনিকে সংঘটিত করিয়া তোলে,

যথা—‘বি’টি’; সাধুভাষার উচ্চারণে দুই ব্যঞ্জননের মধ্যে যে ফাঁকটুকু থাকে, এখানে তাহা থাকে না। সাধুভাষার এই উচ্চারণ-ধর্মই তাহাকে প্রাকৃত ভাষা হইতে এমন বিলক্ষণ করিয়াছে; এখানে যে ধ্বনি ডেক-প্রলম্বী, সেখানে তাহা গজেন্দ্রগামী; এখানে যাহা রীতিমত ‘ঠেস’, ওখানে তাহা মাত্রার একরূপ ‘গুরু’ বা দীর্ঘস্ব; এবং, পর্বভূমক ছন্দে পর্বের সঙ্গীর্ণ অবকাশে পূর্য্যাকরের সেই গুরুস্বই, দ্রুততর গতির সুবিধা পাইয়া, একটু নাচিয়া উঠে মাত্র; কিন্তু সেখানেও দুই ব্যঞ্জননের মধ্যে একটু ফাঁক থাকে—স্বরবিস্ফোরণের দ্বারা এমন সংঘটিত হইতে পারে না।

কাদের কঠে গগন মছে...

রক্ততিলক ললাটে পরাল (রবীন্দ্রনাথ)

—ইহাদের পর্বগুলির লয় একই, এজন্ত, ‘কাদের’ ‘গগন’, ‘তিলক’ প্রভৃতির আত্ম-অক্ষরের উচ্চারণে জোর যতখানি, ‘কঠে’, ‘রক্ত’ প্রভৃতিতেও ততখানি হওয়াই সম্ভব—‘ক’ ‘গ’ ‘ঠে’, ‘ম’ ‘থে’ না হইয়া ‘ক’ ‘গ’ + ‘ঠে’ ‘ম’ ‘ন’ + ‘থে’ হওয়াই আবশ্যক।

কথ্যভাষায় স্বরধ্বনির এই লীলার অবকাশ না থাকায় ইহার অক্ষরের কোন মাত্রা-গুণ নাই—বাংলা সাধুভাষায় সেই গুণ যেটুকু যে হিসাবে বিদ্যমান আছে, এখানে সেটুকুও নাই। তথাপি, একটা মাপ না থাকিলে ছন্দ হয় না; এখানে সেই মাপ কি হিসাবে আছে, তাহা বলিয়াছি; প্রত্যেক পর্বের স্বর বা স্বরান্ত বর্ণের একটা নির্দিষ্ট সংখ্যা পাওয়া যায় বলিয়া, এই ছন্দকে একপ্রকার ‘অক্ষরবৃত্ত পর্বভূমক-ছন্দ’—নাম দেওয়া যাইতে পারে।

বাংলা কাব্যে এই ছন্দের প্রসার পূর্বে তেমন ছিল না, তাহার একটি সুস্পষ্ট প্রমাণ এই যে—ছড়া, ব্রতকথা এবং অতি প্রাচীন প্রবচনের অনেক পংক্তি এই ছন্দে রচিত হইয়া থাকিলেও, যখন হইতে, বাংলা ভাষার সাহিত্যিক কর্ণ স্বর হইয়াছে, এবং বোধ হয়, তজ্জন্ত শিষ্ট-সমাজে মুখের ভাষাতেও যখন সেই সংস্কৃতির প্রভাব পড়িতে স্বর হইয়াছে, তখন হইতেই সকল পদ্য-রচনাতে পয়ারের ভঙ্গিই প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে, দেখা যায়। আমি নিম্নে দুই চারিটি প্রবচন উদ্ধৃত করিতেছি; এগুলি খুব শুদ্ধ সাধুভাষার রচনা নয়, তথাপি ইহাদের ছন্দও ছড়ার ছন্দ নয়। ইহা হইতে মনে হয়, বাংলা ভাষার আদিম প্রকৃতি ও তাহার পদ্য-ছন্দ যেমনই

হউক—সেই আদিমতা অনেকদিনই ঘুচিয়াছে ; মুখের বুলি যখনই রচনার দিকে ঝুঁকিয়াছে, তখনই, উচ্চারণে ও ছন্দে সেই আদি ভঙ্গি পরিত্যক্ত হইয়াছে, যথা—

পরের সোনা না দিও কানে ।  
প্রাণ যাবে তোরা হেঁচকা টানে ॥

\* \* \*  
যত হাসি তত কান্না  
বলে গেছে রামশবণা ॥

\* \* \*  
মঙ্গলের উবা বুধে পা ।  
যথা ইচ্ছা তথা যা ॥

\* \* \*  
মনের অগোচর পাপ নেই ।  
মার অগোচর বাপ নেই ॥

\* \* \*  
যার শিল যার নোড়া ।  
তারি ভাঙ্গি দাঁতের গোড়া ॥

\* \* \*  
থাকতে দিল না ভাত কাপড় ।  
মরলে করবে দানসাগর ॥

\* \* \*  
দশে মিলি করি কাজ ।  
হারি জিতি, নাহি লাজ ॥

\* \* \*  
যত ছিল নাড়া-বুনে ।  
সব হ'ল কর্তৃত্বে ॥

\* \* \*  
বিবাহ তৃতীয় পক্ষে ।  
সে কেবল পিণ্ডি রক্ষে ॥

\* \* \*  
ভেতরে ছুঁচোর কেতন  
বাইবে কৌচার পতন ॥

উপরের প্রবচনগুলির পদ্য-ভঙ্গি স্পষ্ট পয়ারের, অর্থাৎ—মাত্রিক ; হস্তের গোলমাল যেখানে যেটুকু আছে, তাহা রচনার দোষ—সে দোষ সেকালের সকল কবিদের রচনায় আছে । অতএব দেখা যাইতেছে, ছড়ার ছন্দ চিরদিনই অতিশয়



গ্রাম্য ও মেয়েলী রচনায় আপনা হইতেই আসিয়া পড়িত বটে, কিন্তু তাহা অতিশয় চল্লি প্রবচনের মধ্যেও গ্রাহ্য হয় নাই।

এই ছড়ার চন্দকে ইদানীন্তন কালে, প্রথমে রবীন্দ্রনাথ, ও পরে সত্যেন্দ্রনাথ-প্রমুখ কবিগণ একটি বিশিষ্ট চন্দধ্বনির গৌরবে উন্নীত করিয়া, তাহাকে বাংলা গীতিকবিতায় এক অভিনব সঙ্গীত-স্থিতির কাজে লাগাইয়াছেন। রবীন্দ্রনাথ তাঁহার অসাধারণ গীতি-প্রতিভার বলে, কেবল কাব্যরস-স্থিতির সৌন্দর্য্যে ইহাকে স্বেভাবে মণ্ডিত করিয়াছেন, তাহাতে ইহার ধ্বনিপ্রকৃতির গাণিতিক হিসাব বা অক্ষর-বিজ্ঞাসের সূক্ষ্ম পারিপাট্যের বালাই নাই; কেবল পর্কসংখ্যার হাস-বৃদ্ধি, বিবিধ চরণ-গঠন, এবং শব্দযোজনায় যাহুমস্বে, তিনি এই চন্দকে কাব্যের কৌলীক দান করিয়াছেন। পরবর্তী কবিগণেব মধ্যে সত্যেন্দ্রনাথ এই ছন্দের স্বপূর্ণোন্নতি করণ করিয়া, ইহার বিশিষ্ট ধ্বনি হইতেই নানা ভঙ্গির উদ্ভাবন করিয়াছিলেন। আমি প্রথমে এ ছন্দের আদি রূপের কথাই বলিব।

বঁটি পড়ে | টাপুর টুপুর | নদী এল | বান

অথবা,

কৃষ্ণকলি | আমি তারেই | বলি,

কালো তারে | বলে গায়ের | লোক (রবীন্দ্রনাথ)

—ইহাই এ ছন্দের আদি রূপ—প্রতি পর্কে চারিটি স্বরাস্ত বর্ণ বা অক্ষর, এবং প্রতি পর্কের আন্ত-অক্ষরে একটি করিয়া ঝাঁক। এই ঝাঁকের কথা আগে বলিয়াছি। বার বার পড়িলেই বোঝা যাইবে—এই ঝাঁকের জন্ত, ঐ আন্ত-অক্ষরের সঙ্গে একটি হসন্ত-বর্ণ থাকি আবশ্যক যেমন, ‘বিষ্-টি পড়ে’, ‘কৃষ্-ণ-কলি’; কিন্তু ‘টাপুর টুপুর’-এ আন্ত অক্ষরের পরেই হসন্ত নাই—প্রথম শব্দটির অন্তে আছে, এবং তাহাতেই ওই ঝাঁকের পুষ্টিলাভন হইয়াছে। ইহাও দেখা যাইতেছে যে, এই পর্কের শেষের হসন্ত কোন কাজই করিতেছে না—না থাকিলেও ক্ষতি ছিল না। বাকি অপর পর্কগুলিতে, এইরূপ স্থানে—আদিতে বা অন্তে—হসন্তবর্ণ নাই; তাহার ফলে, ঝাঁকগুলি স্বচ্ছন্দ বা স্বাভাবিক না হইয়া একটু অস্বাভাবিক হইয়া উঠে। অবশ্য, যদি শব্দের উপরে Rhetorical ঝাঁক বা Emphasis থাকে,

তাহা হইলে হসন্তের এইরূপ পৃষ্ঠপোষকতার প্রয়োজন হয় না—যেমন ‘কালো তারে’—এখানে ‘কালো’র উপরে অর্থের জোর থাকায় হসন্তের অভাব ধরা পড়ে না। তেমনই—

‘আমি নাবব | মহাকাব্য

সংরচনে,

ছিল মনে—

ঠেকল কখন | তোমার কাকণ

কিস্কিণীতে—( রবীন্দ্রনাথ )

—এখানে সব কয়টি পর্কেই—হয় হসন্ত, নয় অর্থঘটিত জোরের দ্বারা—আন্ত-অক্ষরের ঝোঁক বজায় আছে, কেবল ‘ছিল মনে’র ‘ছি’ অতিশয় দুর্বল হইয়া পড়িয়াছে, কারণ ইহাতে কোনটাই নাই। ‘ছিল মনে’ যদি ‘ছিলেন মনে’ হইতে পারিত, তবে এই দোষ ঘটিত না, কারণ, হসন্তটি আন্ত-অক্ষরে যুক্ত না থাকিয়া যদি শব্দের শেষেও থাকে, তাহা হইলেও ঝোঁকটির বলহানি হয় না। এখানেও লক্ষ্য করা যাইবে যে পর্কের অন্তস্থিত হসন্তের কোন পৃথক মূল্য নাই।

অতঃপর প্রশ্ন উঠিতে পারে—ছড়াব ছন্দের এই যে পর্ক, উহাতে কয়টি হসন্ত-বর্ণ স্থান পাইতে পারে? কারণ, আমরা দেখিয়াছি উপযুক্ত স্থানে একটি হসন্ত থাকিলেই এ ছন্দের ঝোঁকঘটিত প্রয়োজন সম্পূর্ণ হয়, এবং ঝোঁকযুক্ত আন্তবর্ণ ও তিনটি স্বরাস্ত বর্ণের দ্বারা ইহার পর্কগত ধ্বনিপরিমাণও পূর্ণ হইয়া থাকে। ইহাও দেখা গিয়াছে যে, পর্কাস্তিক হসন্ত বর্ণে ইহার ধ্বনি-পরিমাণ ক্ষুণ্ণ বা পূর্ণ হয় না। তবে কি চারিটি ধ্বনিস্থানেই অক্ষরের সঙ্গে হসন্ত-বর্ণ থাকিলে ক্ষতি নাই? তাহা নহে। আন্ত-ঝোঁকের জোরে হসন্তবর্ণের ধ্বনি যতই অবলুপ্ত হউক, উহার সংখ্যার বৃদ্ধি হইলে পর্কমধ্যে একটা ভার-সঞ্চার হয়—দেখা যায় যে, একই পর্কে অতিরিক্ত হসন্তবর্ণ দুইটির বেশি হইলে ছন্দপীড়া ঘটে, অথচ যথাস্থানে একটি থাকিলেও কাজ চলিয়া যায়। অতএব বলা যাইতে পারে, এই ছন্দের পর্কগত ধ্বনি-পরিমাণের একটা স্থিতিস্থাপকতা আছে, এবং তাহারও একটা সীমা আছে। চারিটি স্বরাস্ত বর্ণ, এবং আন্ত-অক্ষরের ঝোঁকের অন্ত একটি হসন্ত বর্ণ—ইহাই ইহার ন্যূনতম হিসাব

হইলেও, আর একটি মাত্র হসন্ত বর্ণকে সে হেলায় বহন করিতে পারে। তিনটিতে ছন্দ পীড়িত হয়—তখন সেই তিনটির দুইটিকে একটি স্বরাস্তের ওজন দিয়া পৰ্ক-রচনা করিলে, ভারসাম্য কতকটা রক্ষা হইয়া থাকে ; যথা,—

‘আয়’ ‘আয়’ সহি • ‘জল’ আদিগে • ‘চল’ (‘ইন্দ্রি’)

—ইহার প্রথম পৰ্কটিতে তিনটি মাত্র অক্ষর (syllable) ও তিনটি হসন্ত বর্ণ আছে ; কিন্তু তাহাতেই পৰ্কের ধ্বনি-পরিমাণ বজায় আছে ; কারণ, ঐ তিনটি হসন্তের দুইটিতে একটি অক্ষরের কাজ করিতেছে। কিন্তু ইহার দ্বারা প্রমাণ হয় না যে, (কোন এক ছন্দ-পণ্ডিত যেমন বলিয়াছেন) এই ছড়ার ছন্দে মাপের কোন নির্দিষ্ট হিসাব নাই। বরং, ইহাই বলা যাইতে পারে যে, এই ছন্দের মাপ অতিশয় সহজ ও সুনির্দিষ্ট—হসন্তবর্ণের জন্ত সে মাপের কিছুই ব্যতিক্রম হয় না ; কেবল ইহাই মনে রাখিতে হইবে যে, একটিও হসন্তবর্ণ না থাকিলে পৰ্কটি পঙ্গু হইয়া থাকে, এবং দুইয়ের বেশি হইলে ছন্দ টলিতে থাকে। আমি আরও স্মৃতি হিসাবের মধ্যে যাইব না—বিশেষ জানিবার জন্ত, সত্যেন্দ্রনাথের ‘ছন্দ-সরস্বতী’ প্রবন্ধটি পাঠ করিতে বলি।

এই ছন্দের সাধারণ রূপ যাহা, তাহাতে অধিক বৈচিত্র্য নাই—পৰ্কের সংখ্যা কম বা বেশির জন্ত, এবং নানা আকারের খণ্ডপৰ্কযোগে, যাহা কিছু বৈচিত্র্য ঘটে ; নিম্নে তাহার কয়েকটি উদাহরণ দিলাম—

(১) চারিটি পৰ্ক আছে, খণ্ডপৰ্ক নাই—

এই যে ছিল • সোনার আলো • ছড়িয়ে হেথা • ইত্যন্ততঃ

আপনি-খোলা • কন্যা-কোরার • কমলা-ফুলি • রোয়ার মত। (সত্যেন্দ্রনাথ)

(২) চার পৰ্ক ও এক খণ্ডপৰ্ক—বৃহত্তম চরণ। (খণ্ডপৰ্ক এক হইতে তিন অক্ষরের হইতে পারে, তাহাতে এই চার পৰ্কের চরণই একটু ছোট-বড় হইয়া থাকে।) ✕

ওখানে ঠাঁই | নাই প্রভু আর | এই এগিয়ার | গাঁড়িও সরে | এসে—

বুঝ-জনক | -কবীর-নানক | -নিমাই-নিতাই | -শুক-সনকের | দেশে। (সত্যেন্দ্রনাথ)

(৩) তিনটি পৰ্ক—খণ্ডপৰ্ক নাই—

অমৃত চেউয়ের | তপ্তনিশাস | স্থপ্তিহার,

কির্ত্তেছিল | হাওয়ার ছায়া | -সুপ্তি পারা। (সত্যেন্দ্রনাথ)

(৪) Hypermetric বাদে, মূল চরণে তিনটি পর্ব ও একটি দুই অক্ষরের.  
খণ্ডপর্ব—

ওরে বিহান হ'ল • জাগো রে ভাই • ডাকে পর • স্পরে (রবীন্দ্রনাথ)

(৫) তিনটি পর্ব ও একটি ৩ অক্ষরের খণ্ডপর্ব—

স্বর্ণ শরে • পূর্ণ একি • গন্ধরাজের • তুণখানি ! (সত্যেন্দ্রনাথ)

(৬) তিনটি পর্ব ও একটি ১ অক্ষরের খণ্ডপর্ব—

এস তুমি • যুগির বনে • দুকূল বুলা • বে (ঐ)

\* \* \*

অশমেঘের • শ্রাবণ দেখে • বন্ধু কোথা • যাও (ঐ)

(৭) দুইটি পর্ব ও একটি খণ্ডপর্ব—

শামার শিসে | হৃদের স্তবক | হেন,

প্রাণ ছিল যার | গানের উচ্চাস | -ভরা

কণ্ঠ তাহার | হঠাৎ নীরব | কেন,

শিউলি-বাধির | শেষ বৃষ্টি ফুল | -ঝরা । (ঐ)

(৮) একটি পর্ব ও একটি ৩ অক্ষরের খণ্ডপর্ব ; তিন অক্ষর হইলেও দুই স্থানে দুই  
রকমের গঠন লক্ষণীয়।—

তোর চুমোতে • হ'য় যে লাল ।

খোকাখুকীর • হাত পা গাল । (সত্যেন্দ্রনাথ)

\* \* \*

কিশোর কিশ • লয় পরে

তোমার পরশ • সঁকরে (ঐ)

উপরে ছড়ার ছন্দের কয়েকটি সাধারণ দৃষ্টান্ত দিলাম, ইহাতে সেই পুরানো  
ছড়ার—

আয় বৃষ্টি • হে—নে ।

ছাঁগল দেবো • মে—নে ।

—সেই ছাঁদটি নানা আকারের চরণে—

সবুজ পরী টল্ না ।

তোমার ভয়ে ভুল্ না । (সত্যেন্দ্রনাথ)

—হইতে দীর্ঘতম চরণে ও বিচিত্র খণ্ডপর্কে লীলায়িত হইয়া উঠিয়াছে। তথাপি, আমি ছড়ার ছন্দের এই ছাঁদ, ধ্বনি-বৈচিত্র্যে পয়ার বা পর্ষভুমকের মত সম্পদশালী নয়। সত্যেন্দ্রনাথ হসন্তের কৌশলে যে মাত্রাবৃত্তের উদ্ভাবনা করিয়াছিলেন, তাহা এই ভাষার এই ছন্দই নহে; এবং ইহার চার অক্ষরের পর্ষকে দুইয়ে বা তিনে ভাঙিয়া তিনি যেটুকু বৈচিত্র্য সম্পাদন করিয়াছিলেন, তাহাও অতিরিক্ত কৌশলসাপেক্ষ,—ইহা মনে রাখিলে, এ ছন্দের এই একঘেয়ে চারের চালই যে উহার সেই বৈচিত্র্যহীনতার কারণ এবং এই ভাষার স্বরধ্বনির দৈন্তাই যে, এত কৌশলসম্বোধ, ইহার সঙ্গীত-গুণকে গ্রাম্য-ছড়ার অধিক উর্দ্ধে উন্নত হইতে দেয় নাই, তাহা স্পষ্ট বৃত্তিতে পারা যায়। আমাদের কণ্ঠের স্বভাবে যে আন্ত-ঝাঁক অলঙ্ঘনীয়, তাহার জন্তই এই ছন্দেও, accent বা স্বরবৃদ্ধির স্থান-পরিবর্তনের দ্বারা, খাটি accent-মূলক ছন্দের রূপ-বৈচিত্র্য আমদানি করা সম্ভব হয় নাই; সত্যেন্দ্রনাথের Young Lochinvar-এর অমূল্যকরণ তাহার সাক্ষ্য দিতেছে। এই প্রসঙ্গে আর একটি বিষয়ের উল্লেখ করিব। বাংলার এই আন্ত-ঝাঁককে হঠাইয়া একটু মাঝখানের দিকে আনিবার একমাত্র উপায়—চরণের আরম্ভে, তাহার বাহিরে, কিছু ছন্দাতিরিক্ত অক্ষর বসাইয়া দেওয়া, যেমন—

(এল) উঁতলা হাওয়া (ফুল) পূলক নিয়ে

(ফীর) সাগর জলে (আলো) ঝলক দিয়ে! (সত্যেন্দ্রনাথ)

—ইহার প্রত্যেক পংক্তিতে আসল পর্ষ আছে দুইটি—বন্ধনীর মধ্যে যাহা আছে, তাহা ছন্দাতিরিক্ত (Hypermetric)। তথাপি এখানে ওই Hypermetric-সহ প্রত্যেক চরণ দুইটি ধ্বনিভাগে ভাগ হইয়াছে; এবং ঐ Hypermetric-এর জন্তই ঝাঁক আদিতো না পড়িয়া মধ্যস্থানে পড়িয়াছে।

ছড়ার ছন্দেও এইরূপ হয়, যথা—

(কোথাকার) ডেউ লেগেছে

(আজি ঐ) গগন পরে,

(ঘোঁরাধার) পোঁত জেতেছে

মেঘের ধরে। (সত্যেন্দ্রনাথ)

কিংবা—

( তুলে ) ঢেউ গুল্মপাথার | কুঞ্জে ঘোবে,

( স্বধ-বিধ ) মিশিয়ে বিধি | গড়লে ওরে।

( জানে ও ) হুল কোটাতে,

( জানে ও ) তুল ছোটাতে,

( পারে ও ) ফুল কোটাতে | প্রাণের তারে | গমক হেনে। ( সত্যেন্দ্রনাথ )

ছন্দাতিরিক্ত অংশগুলিকে বন্ধনীর মধ্যে রাখিয়াছি—ওই অক্ষরগুলি যেন কোন রকমে পার হইয়া, আসল পর্বের আন্ত-অক্ষরে ধাক্কা দিতে হয়। এখানেও একটি বিষয় লক্ষ্য করিবার আছে, তাহা এই যে, ঐ ছন্দাতিরিক্ত অংশেরও একটা মাপ আছে; এল, ফুল, ক্ষীণ, আলো—সাধুভাষার প্রকৃতি অনুসারে ( কবিতাটির ছন্দ—পাঁচ মাত্রার পর্বভূমক ) যেমন দুই মাত্রার, তেমনই, ‘কোথাকার’, ‘আজি ঐ’ এবং ‘ধোঁয়াধার’-ও কথ্যভাষার প্রকৃতি অনুসারে প্রত্যেকটিই তিন অক্ষরের, ইহাতে হসন্তের হিসাব নাই। কিন্তু মাঝের ছোট পংক্তিগুলিতেই Hypermetric-এর ক্রিয়া স্পষ্ট প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিয়াছে।

‘জানে ও হুল কোটাতে’—যেন একটি সাত অক্ষরের ( syllable ) টানা একই পর্ব; ঝোঁকটি তাহার মধ্যস্থলে—ঠিক চতুর্থ স্থানে ( ৩—১—৩ ) পড়িয়াছে। এজন্ত Hypermetric-এর অক্ষর সংখ্যার সঙ্গে মূল পর্বের অক্ষর-সংখ্যার একটা যোগ আছে দেখা যায়—না থাকিলে ছন্দটি ভালরূপ বাজিবে না। এমনই করিয়া Hypermetric-এর সাহায্যে আন্ত-ঝোঁককে লঙ্ঘন করিয়া পর্বের মধ্যস্থানে ঝোঁক দেওয়া যায়—আন্ত-ঝোঁক এখানে গোণ হইয়া থাকে। বাংলা শব্দের আন্ত-ঝোঁককে আর কোন উপায়ে, এই সকল ছন্দে, হটাইয়া লওয়া যায় না।

রবীন্দ্রনাথ, এই ছড়ার ছন্দের পর্বচ্ছেদ চার না ধরিয়া, তাহাকে যে তিনের ঘরানা বলিয়াছেন, সে সম্বন্ধেও কিছু বলা আবশ্যক। ওই ঝোঁককে যদি দুই মাত্রার ওজন দেওয়া যায়, এবং প্রতি পর্বের চারকে দুই ভাগ করিয়া প্রতি ভাগে একটি পৃথক ঝোঁকের ব্যবস্থা করা যায়, তাহা হইলে রবীন্দ্রনাথের ঐ মত ঠিকই।

কিন্তু সত্যেন্দ্রনাথ যেমন সেই ছাঁদ রক্ষা করিয়াই কবিতা রচনা করিয়াছেন—চারের পর্বকে দুইয়ে ভাঙিয়াছেন, এবং প্রত্যেকটিতে পৃথক ঝাঁকের উপায় করিয়াছেন, যেমন—

দুর্দম • তোষার—শৌর্যের • বরৈ,

পর্বত • ধাঁড়ার । পর্বের • ভরে,

—তেমনই, এইরূপ কৌশল না করিলে ছড়ার ছন্দের পক্ষে এই চলন ও এই স্বর স্বাভাবিক নয় ; ‘বিষ্টি পড়ে টাপুর টুপুর’কে—

বিষ্টি • পড়ে । টাপুর • টুপুর

এইরূপ করিয়া পড়িলে, তাহা স্বাভাবিক হয় না—ওইরূপ হুয়ে পড়া নিয়মও নয়। এখানে উহা স্পষ্টই চারের চাল, এবং আশ্চর্য্যের একটা ঝাঁকই আছে। বরং, ইহাকে এইরূপ ত্রৈমাত্রিক-হিসাবে গণনা না করিয়া, অনান্যাসে দ্বৈমাত্রিকের হিসাবে লওয়া যায়—এ চার আসলে দুইয়েরই গুণিতক, যথা—

কুক-কলি • আমি-তারেই • বলি

\* \* \*

( বারা ) নিভা-কেবল • ধেমু-চরায় • বংশী-বটের • তলে ( রবীন্দ্রনাথ )

—এ ছন্দে সর্বত্র ঐ চারকে দুইয়ের ভাগে ভাগ হইতে দেখা যায় ; কেবল, ঐ আশ্চর্য্য-অক্ষরের ঝাঁকের জগৎ প্রতি পর্বের প্রথম খণ্ডে এমন একটা তিনের আমেজ থাকে যে, হঠাৎ পর্বগুলিকে পর্বভূমকের পাঁচ মাত্রার বলিয়া ধাঁধা লাগে। কিন্তু এ ভুলও চোখের ভুল—যেখানে ধ্বনিস্থান হ্রস্বসমেত পাঁচটা, এবং আশ্চর্য্যের পরে হ্রস্ব বা যুক্ত বর্ণ থাকে সেইখানেই এইরূপ মনে হয় ; কিন্তু কান ঠিক থাকিলে, ঐ ঝাঁক এবং তজ্জনিত লয়ের পার্থক্য ধরা পড়িবেই। কারণ, পর্বভূমক ছন্দে স্বরধ্বনিগুলি যেমন সজাগ, তেমনই, পর্বের মাত্রা-গণিত কালের পরিমাপও বেশি।

## ষষ্ঠ অধ্যায়

আধুনিক বাংলাছন্দের একটি নূতন রূপ—সত্যেন্দ্রনাথের ‘হসন্ত-প্রাণ মাত্রাবৃত্ত’; উপসংহার—বাংলা ছন্দের সংক্ষিপ্ত পরিচয়, বাংলাছন্দ ও ‘Bar and Beat’-তত্ত্ব।

ছড়ার ছন্দ সম্বন্ধে পূর্বের অধিক বলা নিম্নয়োজন। তথাপি এই প্রসঙ্গে সত্যেন্দ্রনাথের ‘হসন্ত-প্রাণ মাত্রাবৃত্ত’ সম্বন্ধে কিছু বলা আবশ্যক মনে করি। সত্যেন্দ্রনাথ এই হসন্তযুক্ত অক্ষরকেই (যথা—তুম, দেব, সব, নার) গুরু, এবং সকল স্বরাস্ত বর্ণকে (যথা—তা, কে, কি, প, স) লঘু ধরিয়া বাংলা কবিতায়, সংস্কৃতের অমুকারণে, মাত্রাবৃত্ত ছন্দ রচনা করিতে চাহিয়াছিলেন। উহা ছড়ার ছন্দ নয় বটে; তথাপি, কথ্য বাংলা-ভাষার উচ্চারণ বজায় রাখিয়াই—আমাদের কণ্ঠের হসন্তপ্রবণতাকেই কাজে লাগাইয়া, তিনি এক নূতন ছন্দধ্বনি উদ্ভাবন করিয়াছিলেন। ইহার ফলে, বাংলা কবিতায় যে অভিনব ধনিবৈচিত্র্য ঘটিয়াছে, তাহা অতিশয় ঐতিহাসিক এবং শিল্পহিসাবে উপভোগ্যও বটে; কিন্তু সে ছন্দ কৃত্রিম, তাহাতে খাঁটি কবিতা অপেক্ষা ‘চিত্রকাব্য’ রচনাই সম্ভব। কারণ, বাংলা বাক্যের উচ্চারণে, আন্ত-ঝোঁককে কোন ক্রমেই আর কোথাও সরাইয়া লওয়া যায় না; এজ্জা গুরু-লঘু—স্বরসম্মিলনকালে, সেই ঝোঁককে লঙ্ঘন করিয়া—ছন্দের আবশ্যকমত, যে কোন স্থানে স্বর-বৃদ্ধির ব্যবস্থা করিলে, তাহাতে ছন্দের কারুকলা বা কৃত্রিম ধ্বনিচাতুর্য্যই প্রধান হইয়া উঠে—কাব্যপ্রেরণার আন্তরিকতা ক্ষুণ্ণ হয়। তথাপি সত্যেন্দ্রনাথ, বাঙালী কবির একটা বহুকালের আকাঙ্ক্ষা কতকটা সহজ উপায়ে মিটাইতে চাহিয়াছিলেন; প্রাচীন বাঙালী কবিদের সংস্কৃত-ছন্দে বাংলা কবিতা-রচনার কথা ছাড়িয়া দিলেও, আধুনিক কাল পর্যন্ত এই আকাঙ্ক্ষা যে প্রবল ছিল, তাহার প্রমাণ—

চরণ অরণবর্ণে লজ্জিছে রক্তপায়ে,

কণিত কখনো তাহে ঋণমঞ্জীর মঞ্জু। (বলদেব পালিত)

\* \* \*

তথাপি তাহে হইয়া অতৃপ্ত

নিশীথিনী-কান্ত নিতান্ত মূঢ়

সরোবরে শুভ্র কর প্রসারি

জাগাইছে মৃগ কুমুদভারে। (ঐ)



—দীর্ঘস্বরকে ও যুক্তাক্ষরের পূর্ববর্ণকে ‘গুরু’ করিয়া পড়িলে বাংলায় একরূপ ছন্দ যে কিরূপ হস্তাকর হয়, তাহা বুঝিতে বিলম্ব হইবে না। কিন্তু তথাপি আমাদের কবিগণ নিরস্ত হন নাই; সত্যেন্দ্রনাথ, বাঙালী কবিগণের সেই পুরাতন শিপাসা—  
 দুধের সাধ ঘোলে মিটাইবার মতই—মিটাইয়াছেন; তিনি দীর্ঘ-ব্রহ্মের এইরূপ হস্তাকর প্রমাদ না ঘটাইয়া হসন্তবর্ণের সন্নিবেশ-কৌশলে, একরূপ গুরু-লঘু মাত্রাভেদ ঠিক করিয়া লইয়াছেন, কিন্তু তাহাতেও, সংস্কৃত ছন্দের পদভাগ না মানিলে, এবং হসন্তপূর্ব স্বরগুলিকে একটু সাবধানে উচ্চারণ না করিলে, ছন্দ বজায় রাখা যায় না—বাংলা স্বরে ও সুরে পড়িলে তাহা ব্যর্থ হইয়া যায়; যথা—

ভরপুর অঞ্জন—বেদনাভারাতুর। মৌন কোন সুর—বাক্য মন ( সত্যেন্দ্রনাথ )

—ইহার পদভাগ যেমন বাংলা নয়, তেমনই সর্বত্র হসন্তের পূর্ববর্ণে স্বর-বৃদ্ধিও স্বাভাবিক হয় না,—‘ভারাতুর’-এর ‘তুর’কে কিছুতেই দীর্ঘ করা যায় না।  
 কিন্তু—

চপল পায় • কেবল খাই

কেবল পাই • পরীর গান।

পুলক ঘোর • সকল গায়,

বিভোল মোর • সকল প্রাণ। ( সত্যেন্দ্রনাথ )

—এই পাঁচ মাত্রার ছন্দে, হসন্তের সংখ্যা ও স্থাননির্দেশ নিয়মিত হওয়ায়, এমন একটি সুর বাজিয়াছে, যাহা সাধারণ পর্বভুক্তকে নাই। তথাপি কবির অভিপ্রায় সম্পূর্ণ সিদ্ধ হয় নাই; তিনি এখানে প্রত্যেক পর্বের পাঁচ মাত্রাকে তিনটি অক্ষর ধরিয়া, এইরূপ গুরু-লঘু বিস্তার করিতে চাহিয়াছেন—চপল পায়; অর্থাৎ প্রথমটি ‘লঘু’ ও পরের দুইটি ‘গুরু’—এইরূপ নিয়ম করিয়াছেন। কিন্তু তাহা হয় নাই—প্রতি পর্বের প্রথম অক্ষরে ঝাঁক পড়িবেই, এবং সে ঝাঁক ঐ অন্তর্স্থিত হসন্তের জন্ত আরও স্থলপট হইয়া উঠে, ওই আন্ত-ঝাঁকই এইরূপ সকল চেষ্টা ব্যর্থ করিয়া দেয়। তথাপি ঐ পর্বগুলি, তিন ও দুইয়ের ভাগ হওয়ায়, এবং ঠিক ঐ সকল স্থানে হসন্তবর্ণের সন্নিবেশ থাকায়, প্রতি পর্বে যেমন দুইটি করিয়া ঝাঁক মিলিয়াছে, তেমনই হসন্তপূর্ব স্বরধ্বনিগুলির একটি লঘু-ললিত প্রয়াণ-ভঙ্গিও উহাতে সম্ভব

হইয়াছে—সে যেন সত্যই—‘vowels that elope with ease’। পংক্তিগুলির  
ছন্দচিত্র কতকটা এইরূপ—

চ প ল পায়—কে ব-ল্ ঘাই

কে ব-ল্ গাই পায়-র গান

—ইত্যাদি।

আবার—

— উদ্যম • সাগর | মধুন করো,

আত্মের • বরণ | ছন্তর • ধরো

সিংহাস • শ্রীভোজ | লাঞ্ছন • ভরো,

—জয় ! জয় !

( সত্যেন্দ্রনাথ )

—এখানে চারের চাল দুইয়ে ভাগ হইয়া গিয়াছে—প্রত্যেক ভাগের আত্ম-ঝাঁক  
রীতিমত stress বা ‘ঠেস্’ হইয়া দাঁড়াইয়াছে। এখানেও প্রত্যেক অর্ধপর্কের  
অন্ত্য হসন্তবর্ণ আত্ম-ঝাঁকেরই বৃদ্ধিসাধন করিতেছে। তা ছাড়া, আব একটি  
কৌশল ইহাতে আছে—প্রত্যেক পর্কের প্রথম ভাগের আত্ম-অক্ষরের পরে একটি  
করিয়া যুক্তাক্ষর আছে, দ্বিতীয় ভাগটিতে তাহা নাই ; তাহার ফলে ঝাঁকের বেশ  
তারতম্য ঘটিয়াছে—একটি ঝাঁক বড়, একটি ঝাঁক ছোট ; এবং এই বড়-ছোট  
ঝাঁক পর পর সাজানো আছে বলিয়া একটি চমৎকার ছন্দসঙ্গীত সৃষ্টি হইয়াছে।  
সত্যেন্দ্রনাথ এই ছন্দ সংস্কৃত ছালিক্য-ছন্দের অমুকরণে রচনা করিয়াছেন ; অমুকরণ  
যেমন হউক—ছন্দটি সুন্দর এবং তাহা বাংলা হইয়াছে।

পর্বভূমক ছন্দেও—মাত্রার কেবল পরিমাণ রাখিয়া নয়—গুরু-লঘু ভেদ করিয়া,  
একটু ধ্বনি-বৈচিত্র্যের সৃষ্টি করা যায়, যথা—

দৈমাত্রিক—

ভোমরায় • গান গায় • চরকার • শোন ভাই ! ( সত্যেন্দ্রনাথ )

কিংবা

পাঁড়ময় • বোপঝাড়

জঙ্গল • জঞ্জাল,

জলময় • শৈবাল

পাঁরার • টাঁকশাল (ঐ)

ত্রৈমাত্রিক—

ওই চন্দন বার • অস্তের বাস • তাঁয়ুল-বন • কেশ (ঐ)

কিংবা

ওগো আলতায় লাল • পীর তল বার • মঞ্জীর তার • বাজবেই (করণানিধান)

[এখানে ত্রৈমাত্রিক পর্কের চারটি মাত্রা দুইটি ডবল-মাত্রা, বা গুরুমাত্রায় পরিণত হইয়াছে, প্রতি অক্ষরে একটি করিয়া হসন্তযুক্ত থাকার এইরূপ হইতে পারিয়াছে, যথা—‘ভোঁমু’রোয় | গান গায়’ ইত্যাদি। ত্রৈমাত্রিকেরও ছয়মাত্রা, ঐ একই কারণে, তিনটি সমান গুরু-মাত্রায় পরিণত হইয়াছে।]

সত্যোক্তনাথ এই হসন্ত-জনিত লঘু-গুরু ভেদকে অধিকতর দুঃসাহসের সহিত, রীতিমত মাত্রাবৃত্ত ছন্দ-রচনার কাজে লাগাইয়াছিলেন,—তাহাতে সর্বত্র সফল না হইলেও কোন কোন রচনায় প্রায় সফল হইয়াছিলেন—অন্ততঃ পাঠকালে মনে হয়, এমন ছন্দকে সহজ বাংলা উচ্চারণের ভঙ্গিতে ধরা যায়, এবং সেইরূপ ভঙ্গিতে ঐ ছন্দের মাত্রাবিধি খুব নিখুঁতভাবে পালন না করিলেও চলে। নিম্নোক্ত পংক্তি-গুলিকে সাধারণ পর্কভূমক ছন্দ অস্থায়ী এইরূপ বিশ্লেষ করা যায়—

সাঁরা-নিশি-ভরা • ধরণার

দুঃখপন • চুঁটল মোর,

অশ্রু আর • দুর্দশার

হয় রে শেষ • হয় রে ভোর।

—ইহার প্রথম পংক্তিতে দুইটি অসম পদ আছে—৬ মাত্রার, ও ৫ মাত্রার; বাকিগুলির সব ৫ মাত্রার পদ। কিন্তু বেশ বোঝা যায়, উহার ধ্বনি-প্রবাহ সাধারণ পদভূমক হইতে স্বতন্ত্র; প্রথম ছয় মাত্রার পদটি (ইহাতে একটিও যুক্তাক্ষর বা হসন্তবর্ণ নাই) এক ঝোঁকে পড়িবার পর যে দুইটি ধাক্কা পাওয়া যায়, এবং তাহাদের স্থান বেরূপ নির্দিষ্ট আছে, পদভূমক ছন্দে সেরূপ ব্যবস্থা নাই। এই ব্যবস্থার ফলে এ ছন্দের রূপ স্বতন্ত্র, যথা—

(সারানিশিভরা) ঘন-ত্রাণাব

‘দুস-স-পন • টুট ল-মোর—ইত্যাদি

দেখা যাইতেছে, ছন্দের প্রথম ছয় মাত্রার কোথাও ঝোঁক বা মাত্রার গুরুত্ব নাই, পরের সকল পদেরই পাঁচ মাত্রা তিনটি অক্ষরে পরিণত হইয়াছে; এই তিনের প্রথম ও শেষ অক্ষর গুরু, এবং মাঝের অক্ষর লঘু; (‘লঘু’র মাধ্যম একটি ০-চিহ্ন দিয়াছি)। এমনই করিয়া পদভূমক গীতিছন্দকে সংস্কৃত ছন্দের অলঙ্কারে রীতিমত অক্ষর-মাত্রিক ছন্দে পরিণত করিয়া সত্যেন্দ্রনাথ যে ছন্দসঙ্গীত সৃষ্টি করিয়াছেন, তাহা সম্পূর্ণ স্বাভাবিক হয় নাই। এই গুরু অক্ষরের উপরে যে জোর পড়িতেছে, তাহা দুই রকমের হইতে পারে—(১) অক্ষরের স্বরধ্বনির প্রসারণ-মূলক অথবা (২) ছড়ার মত, স্বরবিস্ফোরণ-মূলক। প্রথমোক্ত ভঙ্গিতে পড়িলে, মাত্রার গুরু-লঘু ভেদেব মর্যাদা বজায় থাকে, কিন্তু সর্বত্র তাহা স্বাভাবিক শোনায় না; শেষোক্ত ভঙ্গিতে পড়িলে, হসন্তের পূর্বা দাম আদায় করা যায় বটে, এবং উচ্চারণেও কৃত্রিমতা থাকে না, কিন্তু তাহাতে এইরূপ নিয়মিত ও ঘন ঘন ঝোঁক দেওয়ার ফলে, ছন্দধ্বনি যন্ত্রবৎ শুনিতে হয়; তাহার জন্ত কবিতা ক্ষুণ্ণ হয়। এই জন্তই আমি সত্যেন্দ্রনাথের এই নূতন ছন্দ-পদ্ধতির কলাকৌশল স্বীকার করিলেও, তাহার পূর্ণ সার্থকতা স্বীকার করিতে স্খিয়া বোধ করি। এই ছন্দে, পদভূমকেরই এক এক পংক্তি বেশ লীলায়িত হইতে পারে—মাঝে মাঝে এমন পংক্তি—

উড়ে চলে গেছে বুলবুল,

শূন্যময় স্বর্ণ-পিঞ্জর !

অথবা, যেমন এই কবিতায়—

একাকী আছি মুহূমান

\* \*

আহা! ওরে বাহা! মোর দুকাল

—বেশ খাপ খায় বটে, কিন্তু ওই নিয়মেই ছোট ছোট পর্বগুলির পুনরাবৃত্তি অতিশয় কৃত্রিম হইয়া উঠে। তা ছাড়া, সংস্কৃত ছন্দের মত পদভাগ বা পর্ব-বিত্যাস আমাদের বাক্য প্রকৃতির অঙ্গগত নয়।

ছড়ার ছন্দের সেই হসন্তকে একটা বিশিষ্ট ওজন দিয়া, এবং এইরূপ হসন্তযুক্ত অক্ষরের স্থান নির্দিষ্ট করিয়া, সত্যোক্তনাথ বাংলা ছন্দেই সংস্কৃত ছন্দের ঠাঁট যেটুকু আমদানি করিতে কৃতকার্য হইয়াছেন, আমি তাহার কিঞ্চিৎ পরিচয় দিয়া এ প্রসঙ্গ শেষ করিলাম।

বাংলা ছন্দের একটা মোটামুটি পরিচয় দিলাম। এই পরিচয় মূল্যবান বাংলা কবিতা-পাঠের জন্ত—ছন্দের তত্ত্বব্যাখ্যা আমার উদ্দেশ্য নয়। তথাপি, আমাকে মাঝে মাঝে যে ধরনের তত্ত্ব-বিচার করিতে হইয়াছে, তাহা আসলে বাংলা ছন্দের রূপভেদ বুঝাইবার জন্ত, এবং তাহাতে, কবিতা-পাঠের যে ভঙ্গি বা ছন্দ-অনুসরণ-মূলক উচ্চারণ—তাহাকেই ভিত্তি করিয়া, বতদূর সম্ভব সংক্ষিপ্ত ও প্রয়োজনীয় কয়েকটি নিয়ম নিরূপণ করিয়াছি। বাংলা ছন্দের যে তিনটি ঠাঁট এক্ষণে সূচীকৃত হইয়া উঠিয়াছে, পূর্বে বাংলা কাব্যে তাহার বীজ মাত্র ছিল, অর্থাৎ তাহাদের কোনরূপ পৃথক হিসাব ছিল না; সকল হিসাবই এক হিসাবের—পয়ারের—অধীন ছিল; কবিদের কেবল এই বোধ মাত্র ছিল যে, ছন্দ-রচনায় একটু মাত্রা-জ্ঞান থাকা নিতান্ত আবশ্যক। এই মাত্রা-জ্ঞানও খুব স্থূল রকমের ছিল—কারণ, কান ছাড়া আর কোন প্রমাণ না থাকায়, এবং স্মরণ করিয়া পাঠ করার জন্ত, কানকে আবশ্যকমত 'স্মরণ ঠারিয়া', অর্থাৎ মাত্রা-পরিমাণের ফাঁকগুলি পড়িবার সময়ে স্মরণে সারিয়া লইয়া, কবিতার ছন্দ বজায় রাখা হইত। অধুনাতন কাব্যে পয়ারের যে রূপ দাঁড়াইয়াছে, তাহাতে স্মরণের অবকাশ নাই; তাহার উপর, মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দের আধাররূপে, যতি ও স্বরবৃদ্ধির (accent) নূতনতর বিস্তার-বিধির ফলে, একটা সম্পূর্ণ নূতন ছন্দধর্মের সৃষ্টি হইয়াছে—সাধারণ পয়ার বা

পদভুমক ছন্দ উৎকৃষ্ট কাব্যছন্দে পরিণত হইয়াছে। রবীন্দ্রনাথ এই সাধুভাষার মাত্রিক ছন্দকেই একটা নূতন ঐশ্বর্য দান করিয়াছেন—যুক্তাক্ষরঘটিত ডবল মাত্রাকে গণনীয় করিয়া তিনিই পদভুমক ছন্দের 'প্রাণ-প্রতিষ্ঠা' করিয়াছেন। বাংলা কাব্যে এই ছন্দের প্রাচীন প্রয়োগ বা ইতিহাস আমি এখানে বিবৃত করিব না; কেবল, বৈষ্ণব-পদাবলীর ব্রজবুলির উচ্চারণে, আবশ্যকমত স্বরমাত্রা দীর্ঘ করিয়া, যে ছন্দের একটি ঠাট দেখা দিয়াছিল, তাহার উল্লেখ করিব, যথা—

রজনী শাউন যন, যন দেয়া গরজন—

কিংবা—

আজু রজনী হাম ভাগে পোহাইমু,  
পেখমু পিয়ামুখ চন্দা।

ইহাদের প্রথমটিকে খাঁটি বাংলা দ্বৈমাত্রিক পদভুমকের চার মাত্রার হিসাবে ধরা যায়—হ্রস্ব-দীর্ঘ ভেদ না করিলেও চলে, যথা—

রজনী শা • উন যন | যন দেয়া • গরজন

কিন্তু দ্বিতীয়টির মাত্রাগুলি সমান নয়—হ্রস্ব-দীর্ঘ করিয়া পড়িতে হইবে, যথা—

আজু র \* জনী হাম | ভাগে পো \* হাইমু

পেখমু \* পিয়ামুখ \* চন্দা

এখানে স্থানবিশেষের মাত্রাকে দুই মাত্রা ধরিলে প্রত্যেক পদ্বার চার মাত্রার, শেষে একটি তিন মাত্রার খণ্ডপদ্বার আছে। খাঁটি বাংলা ছন্দে ঐ হ্রস্ব-দীর্ঘের স্থানে কেবল যুক্তাক্ষরের সাহায্য লইলেই, মাত্রার একটা গুণ-ভেদ করিয়া ছন্দ-রচনা করা যায়; এইরূপ ছন্দ-রচনার ঝোঁক প্রাচীন কবিতার বহুস্থানে দেখিতে পাওয়া যাইবে; কিন্তু এই রীতিকে সজ্ঞানে বিধিবদ্ধভাবে অবলম্বন করা হয় নাই—সর্বত্র, ঐ সঙ্গে হ্রস্ব-দীর্ঘের প্রতি একটা অবুঝ আসক্তিই সেই কৌশল ব্যর্থ করিয়াছে। রবীন্দ্রনাথ ইহাকেই উদ্ধার করিয়া এই নূতন ছন্দটি বাঙালী কবিকে দান করিয়াছেন।

ছড়ার ছন্দের পরিচয়ও কিঞ্চিৎ দিয়াছি, ইহার মূলে আছে হসন্তের প্রতাপ। কথ্য ভাষায় উচ্চারণ-ভঙ্গিতে যে ছন্দ সম্ভব, তাহাতেই ছড়ার ছন্দের উৎপত্তি হইয়াছে—সেই উচ্চারণে মাত্রার পরিমাণ অগ্রাহ্য করা চলে। এই হসন্ত বর্ণগুলিকে প্রয়োজনমত মাত্রার মধ্যে গুঁজিয়া দেওয়া, অথবা স্বর-মাত্রাকে একটু টানিয়া

হৃসন্তের দ্বারা মাত্রাপূরণ করা সম্ভব বলিয়া—‘স্বরধ্বনি,’ ও হৃসন্তধ্বনি এই দুইয়ের একটা খিচুড়ি পয়ার বা পদভূমক ছন্দে বরাবর চলিয়া আসিয়াছে। একটা সামান্য উদাহরণ দিতেছি—

পরের সোনা | না দিও কানে ।

প্রাণ যাবে তোর | হেঁচকা টানে ।

—ইহাতে দুইটি করিয়া পদভাগ আছে ; কিন্তু দ্বিতীয় চরণে এই ছন্দের রূপ যেমন স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে, প্রথমটিতে তাহা হয় নাই। ইহার প্রতি চরণ ১১ অক্ষরের, পদভাগ যথাক্রমে ৬+৫। পাঁচের চেহারাটি প্রথম চরণে, ও ছয়ের চেহারা দ্বিতীয় চরণে বেশ ফুটিয়া উঠিয়াছে। অথচ, প্রথম চরণের ছয় মাত্রার পদে, ও দ্বিতীয় চরণের পাঁচ মাত্রার পদে ছন্দের সঙ্গতি রক্ষা হয় নাই—চলুতি ভাষার হৃসন্তের দোলা দিয়া কানকে তুষ্ট করা হইয়াছে। যদি প্রত্যেক পদকে চারিটি অক্ষরের (syllable) পর্ব ধরিয়া ছন্দ ঠিক করা হয়, তাহা হইলেও বাধা আছে—প্রধান বাধা ইহাতে ছড়ার ছন্দের মত সেই উচ্চারণের ধাক্কা নাই ; বরং প্রত্যেক পদকে চার মাত্রার ধরিয়া হৃসন্তগুলোকে কোন রকমে সেই মাত্রাগুলির মধ্যে গুঁজিয়া দেওয়া যায়। বরাবর উচ্চারণের এই দোটানার অজ্ঞ, বাঙালী কবির পক্ষে ছন্দের বিশুদ্ধতা রক্ষা করা সম্ভব হয় নাই ; তাহার একটা বড় কারণও এই যে, সেই সকল কবিদের কাব্যসংস্কারে গ্রাম্যতা-দোষ ঘুচে নাই ; অনেক পরে ভারতচন্দ্র আসিয়া বাংলা কবিতা, ভাষা ও ছন্দে, নাগরিকস্থলভ রুচির পরিচয় দিয়াছিল।

কিন্তু বাংলা ছন্দের এই সকল অনিয়ম ও অপরিচ্ছন্নতাকেই তাহার মূল প্রকৃতির লক্ষণ বিবেচনা করিয়া, যাহারা ওই দুই ধ্বনি-প্রকৃতির দুই ভাষা, ও ছন্দের তিন ঠাঁটকেই এক গাড়ে ঠেলিয়া দিয়া, বাংলা ছন্দের মূলসূত্র আবিষ্কার করিতে পারিয়াছেন বলিয়া আত্মপ্রসাদে উৎফুল্ল হইতে চান, তাহাদের পাণ্ডিত্যের প্রশংসা করিলেও বুদ্ধির প্রশংসা করিতে পারি না। ইহাদেরই একজন ‘Bar and Beat’ নামক একটি ‘থিয়রি’র সাহায্যে সর্বসমস্তার মীমাংসা করিয়াছেন বলিয়া উচ্চৈশ্বরে ঘোষণা করিয়াছেন। তাঁহার পুস্তকে এই ‘Bar and Beat’-এর যে ব্যাখ্যা দেওয়া আছে তাহা অতিশয় মনোরম হইলেও, তিনি বাংলা ছন্দের যে বিভিন্ন ঠাঁট-নির্দেশ ও তাহার বহুল বিশ্লেষণ যে ভঙ্গিতে করিয়াছেন, এবং সেই

সকল ঠাঁটের যে পারিভাষিক নামকরণও করিয়াছেন—তাহাতে ‘Bar and Beat’-এর দোহাই যে কেমন করিয়া দেওয়া চলে, সে যুক্তি সাধারণ বুদ্ধির অগম্য। আমি প্রথমেই, ইংরেজী ছন্দশাস্ত্র অনুসারে ( কারণ এই ‘থিয়রি’টি আদৌ নূতন বা মৌলিক নয় ) এই ‘Bar and Beat’-এর একটা সহজ অর্থ দিতেছি। যেখানে পঙ্ক্তির পদ-পদ্ধতিতে কোন নির্দিষ্ট মাত্রার পদ-বিভাগ (foot) নাই, এবং মাত্রার পরিবর্তে অক্ষরের ( syllable ) স্বরবৃদ্ধি ( accent )-ই গণনীয়, সেখানে এক বা একাধিক accent তদাশ্রিত ধ্বনিপর্ককে ( sound group ) যে ভাবে পৃথক করিয়া লয়, সেই পৃথক অংশগুলি এক একটি foot-এর কাজ করিয়া থাকে ; এইরূপ foot-কে Bar বলে, এবং ঐ accent বা স্বরবৃদ্ধিই তাহার Beat। ইহা হইতে বেশ বুঝা যাইতেছে যে—Irrregular, অর্থাৎ অনিয়মিত ছন্দেই এই ‘Bar and Beat’ থিয়রি প্রযোজ্য। বাংলা ছন্দের যে প্রকৃতি, এবং তাহার ঠাঁটগুলির যে ব্যাখ্যা ও পরিচয় আমি এ পর্যন্ত করিয়াছি, তাহাতে, এই ‘সর্বস্ববিধ ছন্দ’ের মত ছন্দ-তত্ত্বের শরণাপন্ন হইবার প্রয়োজন নাই ; কারণ, বাংলা ভাষার আদিম বা মূল প্রকৃতি যেমনই হউক, তাহার ধ্বনিরূপের ভেদসত্ত্বেও, সর্বত্র ছন্দের একটা রীতিমত হিসাব সম্ভব। এক হিসাব আর এক হিসাবের সঙ্গে মেলে না বলিয়া, এবং যেমন করিয়া হউক মিলাইতেই হইবে বলিয়া, আধুনিক ও প্রাচীন বাংলা কবিতায় যত কুশ্রী ও ছন্দোদোষদুষ্ট পংক্তি আছে সেই সকলকে উদ্ধৃত এবং প্রামাণ্য করিয়া, ভাষাতত্ত্ববিদ ও ধ্বনি-বিজ্ঞান-রসিকদিগের প্রাণ তৃপ্ত করিবার জন্ত, বাংলা ছন্দের মূলসূত্ররূপে এই ‘Bar and Beat’-তত্ত্বকে ‘দণ্ড ও আঘাতে’র মত আশ্ফালন করিবার কোন হেতু নাই। আমরা দেখিয়াছি, পয়ার বা পদভূমক ছন্দের পদপদ্ধতিতে মাত্রা-গণনার উপায় আছে ; পর্কভূমক ছন্দে এই মাত্রার গণনা আরও হিসাবসম্মত ; এবং ছড়ার ছন্দে, চোখ বুজিয়া—কেবল যেন আঙুলের সাহায্যে—পর্কগুলির আয়তন নির্ণয় করা যায়। বাংলা ভাষায় ছন্দের দুই জাতি কেন হইয়াছে, তাহা বলিয়াছি ; ভাষার ধ্বনিপ্রকৃতি অনুসারে ছন্দের প্রকৃতিভেদ অবশ্যস্বাবী। সাধু-ভাষার ছন্দেরও যে দুইটি ঠাঁট দাঁড়াইয়াছে ( পদভূমক ও পর্কভূমক ), তাহারও মূলে এক তত্ত্বই আছে। অতএব সবগুলিকে জোর করিয়া এক ছন্দ পদ্ধতির অধীন করিবার জন্ত, একটি বড় সমস্তার সৃষ্টি করিয়া তাহারই সমাধানের বাহাদুরি



—বাহাহুরি মাত্র ; তাহাতে বাংলা ছন্দতত্ত্বের কোন উপকার হইবে না। Beat, বা প্রবল ঠেস—কথ্য বাংলায় সম্ভব হইলেও, আমরা দেখিয়াছি, ওই ঠেস সর্বত্র আদিতে পড়িয়া থাকে, এবং তাহারই টানে পর্ক বা পদের যে বিশ্লেষ ঘটে, তাহাও স্বাভাবিক ; কিন্তু তাহার উপরে ছন্দ নির্ভর করে না, ইহাও সত্য ; কেবল কোঁকের সংখ্যা বাড়ে বা কমে। বাংলা ছন্দে ‘Bar and Beat’-এর আভাস যেখানে যেটুকু থাকিতে পারে বলিয়া মনে হয়, তাহারও দৃষ্টান্ত দিতেছি, যথা—

(১) কালি কালো নিশি কালো। অমাবস্তার নিশি কালো—

গদাধরের পিসি কালো,

কিন্তু, জানো না | কি কালো | সেই কালো রঙ ! ( বিজ্ঞেন্দ্রলাল )

কিংবা

( ২ ) যদি জানতে চান | আমি ঠিক কি রকম | শ্রী চাই—

কন | কি কালো | কি মাঝারি রঙ,

লম্বা | কি বেঁটে | কি ক্ষীণা | পীনা

দেখতে ঠিক পরী | কি দেখতে ঠিক সং

( ৩ )

—প্রথমটিতে Hypermetric বাদ দিয়া একটা পর্ক-পরিমাণের হিসাব হয়তো পাওয়া যায়, দ্বিতীয়টিতে তাহাও সম্ভব নয় ; অতএব এই দ্বিতীয়টিতেই, বাংলা ছন্দের ‘Bar and Beat’-লক্ষণ আছে। কিন্তু এই ছন্দ কি বাংলা কাব্যের ছন্দ হইতে পারিয়াছে ? Hypermetric বাদ দিয়া, এবং যুক্ত বা হ্রস্ব বর্ণের হিসাব কোন রকমে মিটাইয়া, ইহাকেও, কোন একটা রীতিমত ছন্দে দাঁড় করাইতে পারিলেও—ইহা সাধারণ বাংলা কাব্যছন্দ নয়, একরূপ গচ্ছন্দ বলিলেও চলে। এ সম্বন্ধে যাহা বলিবার পূর্বে বলিয়াছি, অধিক আলোচনা করিবার প্রয়োজন বা অবকাশ আমার নাই ; আমি কেবল এই অভিনব আবিষ্কারের একটু পরিচয় দিলাম মাত্র। এইবার আমি মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দের কথা বলিব।



## দ্বিতীয় ভাগ

বাংলা পয়ার ও মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর







## প্রথম অধ্যায়

মধুসূদন ও বাংলাকাব্যের তথা ছন্দের নবরূপ ; প্রাচীন ও আধুনিক বাংলা ছন্দ, বাংলা ছন্দের আদি ও মধ্যরূপ ।

মধুসূদন বাংলা কাব্যে যে নবরূপ প্রবর্তন করিয়াছিলেন, ‘মেঘনাদবধ কাব্যে’র কবিত্বপ্রতিভাই তাহার একমাত্র নিদর্শন নয় ; তিনি যে নূতন ছন্দ সৃষ্টি করিয়াছিলেন, এক হিসাবে সেই ছন্দই বাংলা কাব্যের গতি-প্রকৃতিকে অধিকৃতর প্রভাবিত করিয়াছে। এই অমিত্রাক্ষর ছন্দ বাংলা কাব্যের একটা দিক বা দেশ অধিকার করিয়া যে ভাবে তাহাকে সজীবিত করিয়াছে, তাহার ফল আধুনিক মিলহীন পয়ার-ছন্দের কবিতায় এখনও লক্ষ্য করা যাইবে ; মধুসূদন সেই আদি বাংলা কাব্য-ছন্দকে নূতনতর সঙ্গীত-গৌরবে উন্নীত করিয়া চিরকালের রাজ্যটাকা পরাইয়া দিয়াছেন। এই ছন্দের ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণ, ইহার তাল, লয় ও ধ্বনিতরঙ্গের রহস্য-সন্ধান, এ পর্য্যন্ত কেহ বিশেষভাবে করেন নাই। ইদানীন্তন কালে বাংলা কাব্যে গীতিছন্দের একাধিপত্য হওয়ায়, এ ছন্দের মহাকাব্যোচিত সেই স্বাধীনতার নিরোধ বাঙালীর কানে অনভ্যস্ত ও অপরিচিত হইয়া উঠিয়াছে ; এবং যাহারা ইতিমধ্যে বাংলা ছন্দোবিজ্ঞান রচনা করিতে উঠিয়াছেন, তাহারও এ ছন্দের মহিমা কর্ণগোচর করিতে পারেন নাই—তাহার প্রচুর প্রমাণ পাওয়া গিয়াছে। তাই, এই ছন্দ সম্বন্ধে বিশেষ আলোচনার প্রয়োজন আছে। কিন্তু তৎপূর্বে বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে সাধারণভাবে কিছু বলিব, কারণ সে ছন্দের মূল প্রকৃতির একটু পরিচয় না দিলে অমিত্রাক্ষর ছন্দের ব্যাখ্যাও অসম্পন্ন হইবে না।

আধুনিক বাংলা কাব্য যেমন আর সকল বিষয়ে প্রাচীন কাব্যের আদর্শ হইতে ভিন্নমুখী হইয়াছিল, তেমনই সঙ্গে সঙ্গে কাব্যছন্দের যে নূতন দ্বার খুলিয়া গেল, তাহাও যেমন বৃহৎ তেমনই ভিন্নমুখী—অমিত্রাক্ষর প্রাচীন বাংলা ছন্দের পূর্ণতম রূপান্তর। ইহা মিলহীন, এবং দুই একটি বিষয়ে সাদৃশ্যহীন সেই প্রাচীন পয়ার নহে ; এই ছন্দ বাংলা ভাষার পক্ষে এতই নূতন, ইহার রূপ এতই স্বতন্ত্র যে, তাহার আভাসও প্রাচীন কবিদের স্বপ্নগোচর ছিল না। অতএব এ ছন্দের পরিচয়

দিবার জন্ত পয়ার ছন্দের আদিরূপ ও তাহার বিবর্তনের ইতিহাস প্রভৃতির প্রত্নতাত্ত্বিক গবেষণাই যথেষ্ট নহে। প্রাচীন ও আধুনিক কাব্যের মধ্যে ভাষা ও ছন্দগত যোগসূত্র যেমনই থাকুক, এ কাব্যের মূল প্রবৃত্তিই যেমন ভিন্নমুখী, তেমনই মধুসূদনের ছন্দও এমন আধুনিক যে, এক্ষেত্রে প্রাচীন ও আধুনিক ছন্দের মধ্যে বৈজ্ঞানিক নিয়মের একটা ঐক্য প্রতিষ্ঠা করিতে পারিলেই ছন্দ-পরিচয় সমাপ্ত হয় না। আমি বলিয়াছি—এই ছন্দ সর্বাংশে আধুনিক, সেই আধুনিকতাই ইহার সর্বাধিক গৌরব। এই ছন্দের মূলীভূত যে সম্পূর্ণ নূতন এক rhythm কবির কানে ধরা দিয়াছিল—তাহা যে নূতন গজভাষার ইঞ্জিতে ঘটিয়াছিল, এমন অনুমান মিথ্যা নহে। অতএব এ ছন্দের ব্যাখ্যা ও বিশ্লেষণ সেই নূতন বাচন-ভঙ্গির দিকেও দৃষ্টি রাখিতে হইবে। পূর্বেকার কাব্য-ভাষা বাংলা কথ্যভাষার মত এমন স্বরোদধাতিনী ছিল না; ভাবচিন্তার নূতন প্রকাশরীতির জন্ত, বাংলা গজের স্বরবজ্জিত বচনবিজ্ঞাসে—সাধুভাষার অন্তেই—কেবলমাত্র উচ্চারণ-ঘটিত এক ধ্বনি-সৌম্য ফুটিয়া উঠিয়াছিল। ছন্দম্পন্দের মূল কারণ যে স্বরোদধাত, তাহা পূর্বতন যুগের সুপরিণত ভাষাতেও কাব্যছন্দের সহায় হইতে পারে নাই—সকল পদ্যই স্বরসহকারে পাঠ করা হইত বলিয়া ভাষার উচ্চারণগত এই প্রকৃতিও প্রায় ঢাকা পড়িয়া যাইত; সেই ছন্দই ছিল ভিন্ন উপাদানের—ভিন্ন প্রকৃতির। এজন্য আধুনিক বাংলা ছন্দকে—বিশেষত এই অমিত্রাক্ষর বা তজ্জাতীয় কোন পয়ার-ছন্দকে খাটি বৈজ্ঞানিক বা প্রত্নতাত্ত্বিক মনোবৃত্তির বলে, সেই প্রাচীন ছন্দের সমগোত্রীয় করিয়া, বাংলা ছন্দের একটা মূল সূত্র আবিষ্কার বা প্রণয়ন করা সম্ভব হইলেও, তাহাতে সর্বকালের পুণ্ডরীকসম্প্রদায় চরিতার্থ হইতে পারেন, কিন্তু কাব্যরসপ্রাণ শেখরগণের তাহাতে কিছুমাত্র তৃপ্তিলাভ হইবে না; বরং, ‘সর্বং খলিদং ব্রহ্ম’-বৎ সেই ছন্দ-ব্রহ্মবাদের ধ্বনিবিজ্ঞান ও গণিতশাস্ত্রসম্মত ব্যাখ্যার দাপটে, তাঁহারা সর্বছন্দ-রসপিপাসা বর্জন করিয়া বিবাগী হইয়া যাইবেন বলিয়াই আশঙ্কা হয়।

পূর্বের আলোচনায় পয়ার-জাতীয় ছন্দকে (যাহার উপরে অমিত্রাক্ষর ছন্দের পত্তন হইয়াছে)—অর্থাৎ বাংলার বনিয়াদী ছন্দকে ‘পদভূমক’ বলিয়া নির্দেশ ও ব্যাখ্যা করিয়াছি, এক্ষণে এই পদভূমক পয়ারকেই পুনরায় আর এক দিক দিয়া বিচার ও বিশ্লেষণ করিতে হইবে। কারণ, মধুসূদনের ছন্দ এক হিসাবে যেমন

ঐ জাতেরই পয়ার-ছন্দ, তেমনই আর এক দিকে তাহা ‘পয়ার’ হইতে অতিশয় বিলক্ষণ। এই পয়ার কেমন করিয়া অমিত্রাক্ষরের উপযোগী হইল—ইহার জ্ঞান-কুলশীলের মধ্যে এমন কি নিহিত ছিল যাহার জ্ঞান মধুসূদন ইহাকে এমন কাজে লাগাইতে পারিয়াছিলেন, সে সম্বন্ধে সবিশেষ জানিবার ও বুঝিবার প্রয়োজন আছে। এই পয়ারের আদি রূপ বাংলা পদ্যরচনার সঙ্গে সঙ্গেই জন্মিত হইয়াছে—ইহার ‘পদ-চার’ বাংলা ছন্দের স্বাভাবিক পদ-চারণ। অতএব মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দ এই পয়ারকে আশ্রয় করায় খাঁটি বাংলা ছন্দেরই গোঁরব বৃদ্ধি হইয়াছে। এই পয়ারকে বাছিয়া লইতে মধুসূদনের কোনরূপ চিন্তা করিতে হয় নাই, ইহা তাঁহার হাতের কাছেই ছিল। তিনি দেখিয়াছিলেন, বাংলা যত বড় কাব্য সকলই এই পয়ার ছন্দে রচিত; প্রাচীন কবিগণ যখনই কোনও ঢালাও বর্ণনা কাহিনী বা পালা-গান রচনা করিতে বসিয়াছেন, তখনই পয়ারের ডাক পড়িয়াছে; আবার যখনই একটু বিশেষ করিয়া কিছু বলিতে, বা একটু লিরিক ভাবের আমদানি করিতে চাহিয়াছেন, তখনই অগ্ৰ ছন্দের শরণাগত হইয়াছেন। আর একটি বড় ইঙ্গিতও তিনি পাইয়াছিলেন, এই পয়ার ছন্দেই সহজ কচন-ভঙ্গির অবকাশ আছে, বাংলা বাক্যরীতি এই পয়ারের ভিতর দিয়াই ফুটিয়া উঠিয়াছে। তথাপি মধুসূদনকে আরও ভিতরে দৃষ্টি করিতে হইয়াছিল; এ দৃষ্টিও তিনি কানের সাহায্যে লাভ করিয়াছিলেন,—পয়ারের অন্তর্নিহিত ছন্দশক্তিকে তিনি যেন এক আশ্চর্য্য প্রতিভাবলে প্রত্যক্ষ করিয়াছিলেন; বাংলা অমিত্রাক্ষরের মূল উপাদান-গুলিকে, তিনি সেই দৃষ্টির দ্বারা, ঐ পয়ারের মধ্যেই অব্যবহৃত অবস্থায় পড়িয়া থাকিতে দেখিয়াছিলেন; নতুবা, ইংরেজী অমিত্রাক্ষর সম্বন্ধে একজন ইংরেজ লেখকের এই উক্তি বাংলার সম্বন্ধেও অক্ষরে অক্ষরে সত্য হইত না;—

“And so was the music of the blank verse, or unrhymed five-stress lines of Marlowe and Shakespeare and Milton; and as we listened, it was easy to believe that ‘stress’ and ‘quantity’ and ‘syllable’ all playing together like a chime of bells are concordant and not quarrelsome in the Modern English Verse.”

বাংলা পয়ারের ঐতিহাসিক বিকাশধারা একটু লক্ষ্য করিলে, তাহার জ্ঞান-কুলশীলের যে লক্ষণের কথা বলিয়াছি, তাহার কিছু পরিচয় পাওয়া যাইবে।

তাহাতে দেখা যাইবে, ভাষার সেই আদি রূপ হইতেই তাহার যে ছন্দ-প্রবৃত্তি—শেষে যতই তাহার রূপান্তর হউক, ভাষার প্রকৃতি যতই স্বতন্ত্র হইয়া উঠুক—তাহার অঙ্গ হইতে তাহা সম্পূর্ণ ঘোচে নাই; এজন্ত—মাত্রা (Quantity), অক্ষর বা বর্ণ (Syllable), এবং শব্দের উচ্চারণ-ঘটিত যে স্বর-বৈষম্য (Stress), এই সকলকেই মিলাইয়া লইয়া, তাহাকে তাহার স্ব প্রকৃতি ও কুলধর্মের সমন্বয় করিতে হইয়াছে।

অতঃপর আমি বাংলা পদ্যের সেই ইতিহাসগত প্রবৃত্তির একটু পরিচয় দিব, তাহাতে দেখা যাইবে, বাংলা ভাষাও যেমন ক্রমে একটি বিশিষ্ট মূষ্টি পরিগ্রহ করিতেছে, তেমনই তাহার ছন্দও উত্তরোত্তর স্বাতন্ত্র্য ঘোষণা করিতেছে। সে আর্টের ক্ষেত্রেও কোন শাস্ত্রশাসন মানিবে না; প্রাচীন ছন্দবিধির বাঁধা রাজপথ পরিত্যাগ করিয়া সে মাঠে-বাটে ঘুরিয়া বেড়াইবে; বীণা ফেলিয়া বাঁশের বাঁশীকে আশ্রয় করিবে। ফলে, প্রায় একই স্থান হইতে যাত্রা করিয়া, সে তাহার জ্ঞাতি-ভগিনী হিন্দী হইতে এই ছন্দ-পথে কত দূরে আসিয়া পড়িয়াছে!

ভারতচন্দ্রের পদ্যকেই যদি পুরানো রীতির শেষ পরিণতি বলিয়া ধরা যায়, এবং তাহার একটি বিশিষ্ট উদাহরণ এইরূপ হয়—

লাজে মরে এয়োগণ কি হৈল আপদ ।  
মেনকার কাছে গিয়া কহিছে নারদ ।  
শুন ওগো এয়োগণ বাস্তব কেন হও ।  
কেমন জামাই পেলে বুঝে শুঝে লও ।  
মেনকা নারদবাক্যে দুনা মনোহুখে ।  
পলাইয়া গোবিন্দের পড়িল সম্মুখে ।  
দশনে রসনা কাটি গুড়ি গুড়ি/বারী ।  
আই আই কি লাজ কি লাজ হায় হায় ।

তাহা হইলে কে বলিবে যে, এই ছন্দের আদি রূপের সন্ধান মিলিবে নিম্নের দুই পংক্তিতে?—

কাঁআ \* তরুবার | পঞ্চ বি \* ডাল ।  
চক্কল \* চীরে | পইচো \* কাল । (চর্যাপদ)

দেখা যাইতেছে যে, ভঙ্গ-প্রাকৃত অবস্থায় এই আদি বাংলাভাষার ছন্দে, বংশাঙ্কুরমিক স্বভাব ধর্ম, সংস্কৃত লঘুগুরু মাত্রার নিয়ম প্রায় সম্পূর্ণ বজায় আছে, এবং সে কারণে ছন্দম্পন্দ বা Rhythm-সৃষ্টিও অতি সহজ হইয়াছে। তথাপি, এখন হইতেই



ভাষার উচ্চারণপদ্ধতি ও ছন্দপদ্ধতির মধ্যে বিরোধ দেখা দিয়াছে—শব্দকে ছন্দোবদ্ধ করিবার সময়ে অনেক স্থলেই স্বরের হ্রস্ব-দীর্ঘ ভেদ যথানিয়মে রক্ষা করা সম্ভব হয় নাই। ঐ একই কবিতার আর একটি পংক্তি পাঠ করিলেই বুঝা যাইবে, সেই আদিকালেই এ ভাষার ছন্দে মাত্রাবৃত্তের নিয়মনিষ্ঠা কিরূপ দুর্বল হইয়াছিল—

ভগ্নই লুই আশ্বে সাণে দিঠা

—এ চরণেরও মাত্রাসংখ্যা ১৬, এবং পদভাগও সমান ; কিন্তু ইহাকে সমান দুই ভাগে ভাগ করা কষ্টকর ; চার মাত্রার পদচ্ছেদ বজায় রাখিলে পংক্তিটির ছন্দচিত্র এইরূপ দাঁড়ায়—

ভগ্নই । লুই আশ্বে । সানে । দিঠা

তাহাতে দ্বিতীয় পর্বটির মাত্রা বেশি হইয়া পড়ে—ঐ ‘লুই’কে বাদ না দিলে ছন্দ রক্ষা হয় না। অতএব পড়িবার সময়ে, নিশ্চয়ই হ্রস্ব-দীর্ঘের নিয়ম রীতিমত ভুল করিয়া ভাষার কথ্য-ভঙ্গির হ্রস্ব, এবং তজ্জনি বোঁক প্রভৃতির সাহায্যে এই গহ্বরটি উত্তীর্ণ হইতে হইবে।

উপরি-উদ্ধৃত বোধ চর্যাপদটিই বাংলা ছন্দের আশুতম নমুনা কি না তাহা নিশ্চয় করিয়া বলিবার উপায় না থাকিলেও—ছন্দের প্রকৃতি হইতেই, নিম্নোক্ত পংক্তিগুলিকে ইহার পরবর্তী বলিয়া নির্দেশ করা যাইতে পারে। ইতিমধ্যে বাঙালী কবির কানু যে তাহার ভাষার ধ্বনিচ্ছন্দে অভ্যস্ত হইয়া উঠিয়াছে, এবং সেজ্ঞ রীতিমত মাত্রাবৃত্তে পত্তরচনা করিতে বলিয়াও তাহার নিজের ভাষার স্বাভাবিক ছন্দ-প্রবৃত্তি যে তাহাকে বার বার নিয়মভ্রষ্ট করে, তাহার প্রমাণ ইহাতে আছে।—

তিঅডা চাপী জোইনি দে অক্বালী ।

কমলগুলিশযাট করহ বিখালী ।

পদটি আরম্ভ হইয়াছে এইরূপ বৃত্তগন্ধী মাত্রা-ছন্দে, ইহাতে ‘গণ’ভাগের আমেজ পর্য্যন্ত রহিয়াছে। কিন্তু তাহার পরেই—

জোইনি তই বিদু খনর্বি ন জীষদি ।

তো মুহ চুখী কমলয়স পীষদি ।

—পড়িলে সন্দেহ থাকে না, কবির রসাবস্থা যেমন একটু ঘোরালো হইয়া উঠিয়াছে

—ভাবের ঘোরে কবি যেই একটু বেলামাল হইয়াছেন, এমনই ছন্দে ও ভাষায়

তাহার জাতি-কুল ধরা পড়িয়াছে ; এ যেন সেই “শড়া-অঙ্কা”র অবস্থা । এই দ্বিতীয় শ্লোকটির ছন্দ প্রায় সমচতুর্মাত্রিক ; আধুনিক বাংলায় অনুবাদ করিলে, ভাষা বা ছন্দের অল্লই পরিবর্তন হয়, যথা—

জোইনি | উই বিহু | খনহি ন | জীবমি ।

এবং—

তোমা বিনা | যোগিনী | ক্ষণেক না | বাঁচিব ।

জয়দেবের—

চল সখি কুঞ্জং সতিমিরপুঞ্জং

ঠিক এই চার মাত্রার চাল—কেবল অক্ষরগুলি সমমাত্রার নয় । শেষের পর্কটিকে খণ্ডপর্ক ধরিলে, ভারতচন্দ্রের—

কি বলিলি | মালিনী | ফিরে বল | বল

—যে ছন্দ, ঐ প্রাচীন পংক্তিটির ছন্দ তাহার ঠিক এক ধাপ পূর্ববর্তী । যথা,—  
জোইনি | উই বিহু = তোমা বিনা | যোগিনী = কি বলিলি | মালিনী ।

এই যে পর্কগুলি, শুধু চার মাত্রা নয়—চারিটি অক্ষরে, সমান মাত্রায়, বিস্তারিত হইতেছে, ইহার কারণ অবশ্য মাত্রার হ্রস্বদীর্ঘ-ভেদের লোপ ; অতএব, ছন্দের উপরে ভাষার নিজস্ব ধ্বনি-প্রকৃতির প্রভাব যে ক্রমেই বাড়িয়া চলিয়াছে, তাহাতে সম্ভব নাই । কিন্তু ইহাও লক্ষ্য করিতে হইবে যে, স্ববের দীর্ঘত্ব ঘুচিলেও প্রত্যেক বর্ণ স্বরাস্ত ; এজন্য এ ছন্দে মাত্রাধ্বনি অতিশয় স্পষ্ট ; এবং ইহার লয় মন্থর নয় দ্রুত । কিন্তু, আর একটি যে চর্যাপদের কয়েক পংক্তি উদ্ধৃত করিতেছি, তাহাতে খাটি বাংলা পদ্যেরের ছাঁদটি যেন স্পষ্ট উঁকি দিতেছে—এজন্য এ পদটি যে কালহিসাবে বেশ একটু পরবর্তী, তাহা বোধ হয় নির্ভয়ে বলা যায় ।—

নগর বাহিরিহেঁ ডোঘি | তোহোরি কুড়িয়া ।

ছই ছোই যাইসো | বান্ধ নাড়িয়া ।

একটু সামান্য ঘষিয়া লইলেই ইহার চেহারা দাঁড়ায় এইরূপ—

নগর বাহিরে ডোঘি ( ডোঘনী ) । তোমার কুড়িয়া ।

ছুয়ে ছুয়ে যাও যে গো | বান্ধ নাড়িয়া ।

দেখা যাইতেছে, এই পংক্তি দুইটিকে খাটি পদ্যেরের ছাঁদে যেমন সহজেই ফেলা যা তেমনই একটু সুর করিয়া পড়িলে, যেখানে যেমন আবশ্যক অক্ষরের মাত্রা হয়

বা পূরণ করিয়া লওয়া যায়। অতএব খাঁটি বাংলা পয়ারের পূর্বাভাস এইরূপ পংক্তিতে এখনই দেখা দিয়াছে। আরও লক্ষ্য করিবার বিষয় এই যে, খাঁটি মাত্রাবৃত্তের চারি মাত্রার পর্বপ্রবাহে যে ক্ষততর গতি থাকে (যেমন পূর্বোক্ত উদাহরণগুলিতে), এখানে তাহা নাই, তাহার কারণ, এখানে মাত্রের যতিটি আরও স্পষ্ট—পয়ারের ৮৬ পদভাগের মধ্যস্থিত যতির মত; অর্থাৎ ছন্দ ক্রমে পর্বভূমক হইতে পদভূমকে পরিণত হইতেছে।

ইহার পর প্রাচীন পয়ারের আর কয়েকটি উদাহরণ দিব, প্রথমটি ‘শূন্তপুরাণ’ এবং পরের গুলি ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তন’ হইতে।

‘শূন্তপুরাণ’—

নহি রেক নহি রূপ নহি ছিল বস্তু চিন।  
রবি সঙ্গী নহি ছিল নহি রাত্টি দিন।  
নহি ছিল জল থল নহি ছিল আকাশ।  
মেরু মন্ডার ন ছিল ন ছিল কৈলাস।

—ইহার প্রথম ও তৃতীয় পংক্তির সহিত দ্বিতীয় ও চতুর্থ পংক্তির তুলনা করিলে দেখা যাইবে, ছন্দ এখনও টলিতেছে, আট ও ছয়ের পদভাগ এখনও স্থির হয় নাই, অথচ, ৮৬-এর পদভাগ সম্পষ্টও নয়। পয়ারের ক্রমপরিণতির একটা বড় চিহ্ন—মাত্রাবৃত্ত ও বর্ণবৃত্তের মধ্যে দোল থাইয়া শেষে বর্ণবৃত্তে আসিয়া স্থিতিলাভ করা।

আমার দৃঢ় বিশ্বাস হইয়াছে, এই ষোলমাত্রা যখন চৌদ্দটি সমান মাত্রার অক্ষরে আসিয়া দাঁড়াইল, তখনই বাংলা পয়ার ছন্দের জন্ম হইয়াছে। আমি এ সম্বন্ধে পূর্বে প্রবন্ধে যাহা বলিয়াছি, এখানে তাহার কিছু সংশোধন আবশ্যক। পয়ারের চরণ-শেষে স্রের টান থাকিলেও তাহা মাত্রালোপের অন্ত্র নয়। যখন এই চরণ মাত্রাবৃত্ত ছিল, তখন ৮+৮ পদভাগই ছিল; এবং চরণের মাত্রাসংখ্যা কম হইলে অক্ষরকে দীর্ঘ করিয়া তাহা পূরণ করা যাইত; তাহাতে স্রের টানের সঙ্গে মাত্রার টানও ছিল। পরে যখন ছন্দ মাত্রাবৃত্তের পরিবর্তে একরূপ বর্ণবৃত্তে পরিণত হইল, তখনও স্র অবশ্য রহিয়া গেল, কিন্তু তখনকার শেষের পদটি সমান মাত্রার ছয়টি অক্ষর ছাড়া আর কিছু নয়; পয়ারের চরণে ঐ চৌদ্দটি বর্ণের অতিরিক্ত আর কিছু নাই। যতদিন তাহাকে ষোল মাত্রা পূরণ করিতে হইয়াছে, ততদিন তাহার জাতিই ছিল ভিন্ন; ততদিন সে খাঁটি বাংলা পয়াররূপে ভূমিষ্ঠ হয় নাই। ৮+৮ শেষে

৮+৬ হইয়াছে—পয়ারে জন্মের ইতিহাস তাহাই বটে; কিন্তু ঐ ছন্দ যে আট নয়, ইহাই তাহার বৈশিষ্ট্য, এবং ইহার জন্মই সে পয়ে অনেক কাজ করিতে পারিয়াছে।

এই লক্ষণের দিক দিয়াই ‘শুভপুরণে’র ওই পংক্তিগুলির ঐতিহাসিক মূল্য নিরূপণ করিতে হইবে। এখানেও সেই আদিম বোল মাত্রার ঝোঁক বিস্তারিত—প্রথম ও তৃতীয় চরণে চার মাত্রায় চারিটি পর্বভাগ সহজেই হইতে পারে—স্বরমাত্রা দীর্ঘ করিয়া, অথবা এখনও স্বরের সাহায্যে, মাত্রাসংখ্যা পূরণ করিয়া লওয়া চলে। তথাপি দ্বিতীয় ও চতুর্থ চরণে এরূপ পর্বভাগ করিয়া ১৬ মাত্রা পূরণ করিতে একটু বেগ পাইতে হয়—একটু বেশি টানিতে হয়; কিন্তু, পয়ারের চৌদ্দ, ও ৮+৬ ধরিলে, ছন্দটি অতিশয় সহজ হইয়া উঠে। ইহা হইতে বুঝা যাইবে, ভাষার প্রকৃতিবশে সেই প্রাচীন ছন্দের ১৬ মাত্রার চরণ ক্রমে কি আকার ধারণ করিতেছে, এবং কেনই বা তাহা করিতেছে।

ইহার পর, ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে’ পয়ার যেরূপে দেখা দিয়াছে, তাহাতে বিস্মিত হইবার কারণ নাই। এতদিনে ছন্দটি বাংলা হইয়া উঠিয়াছে, না হইবে কেন? ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে’ই যে বাংলা ভাষায় প্রথম কবিতার জন্ম হইয়াছে। ইহার ভাষাও যেমন সুপরিষ্কৃত ভাব-অর্থের ভাষা, ছন্দও তেমনই সেই ভাষারই অঙ্গবস্ত্রী। ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে’র কবি শুধুই বাংলার আদি কবি নয়, বড় কবি। তাই তাঁহার হাতে পড়িয়া ভাষা ও ছন্দ দুই-ই আপন রূপটি পাইয়াছে। রূপসবিস্ফুল্গতার সহিত যে ধ্যান-গভীর ভাবুকতা বাঙালীর কাব্যসাধনা ও ধর্মসাধনাকে এককালে অভিন্ন করিয়া তুলিয়াছিল, সেই বিশিষ্ট প্রতিভার যুগব্যাপী বিকাশধারার এক প্রান্তে যেমন রবীন্দ্রনাথ, তেমনই তাহার অপর প্রান্তে চণ্ডীদাস। অতএব, এই প্রান্ত হইতেই বাংলা কবিতার সঙ্গে বাংলা ছন্দও যাত্রা স্বরূপ করিয়াছে। ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে’র পয়ারে যে লক্ষণ দুইটি নিঃসন্দ্বিগ্ন হইয়া উঠিয়াছে, তাহা এই,—প্রথম, অক্ষরের উচ্চারণে দীর্ঘ-স্বরের প্রয়োজন আর নাই বলিলেই হয়; যেখানে ঘেরূপ আছে বলিয়া মনে হয়, সেখানে বস্তুতঃ তাহা দীর্ঘস্বর নয়—গানের স্বরের অবকাশ মাত্র। দ্বিতীয়, পদভাগের মধ্যে নানা আয়তনের শব্দ প্রবেশ করিয়াছে, তাহাতে, ভাষারই প্রয়োজন অনুসারে, চার ছাড়াও, দুই ও তিন মাত্রার পদচ্ছেদ আরও

স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে—অর্থাৎ ছন্দের উপরে ভাষার প্রভাব দেখা যাইতেছে ; ইহারও কারণ, ভাষা এতদিনে বাংলা হইয়া উঠিয়াছে । ছন্দের নমুনা এইরূপ—

নিতম্ব জঘন ঘন পীন তন ভার ।  
দেহে তুলি দিল বিধি যৌবন তাহার ।

\* \* \*

দধি দুধ যুত খোল হাটে না বিকায় ।  
এবে গোয়ালার গেল জীবন উপায় ॥

\* \* \*

স্বপ্নের কাহাই তোর গুনিয়া যুক্তি ।  
সদয় হৃদয় ঠৈল রাখিকা যুবতী ।

‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে’র পয়ারে ৬+৮ এবং ৭+৭ পদভাগও দেখা দিয়াছে ।

কিন্তু ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে’র এই ছন্দে পয়ারের ছাঁদটি সম্পূর্ণ হইয়া উঠিলেও, ইহার পদগুলি গীতিপ্রধান বলিয়া শেষে এই ধারা ভিন্নমুখী হইয়াছে । কৃত্তিবাস হইতে পয়ার একটু ভিন্ন কাজে ভিন্ন ধারায় চলিতে শুরু করিয়াছে ; ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে’র ছন্দের গীতিস্বর, তাহার কাব্য-মন্দের মতই, বাংলা পদাবলী-সাহিত্যে সঞ্চারিত হইয়াছে । কিন্তু, তথাপি বাংলা পয়ারে এখন হইতে যে একটি নূতনতর সুরের টান যুক্ত হইল, তাহার প্রভাব সে শেষ পর্য্যন্ত একেবারে কাটাইয়া উঠিতে পারে নাই ।

ইহার পর, কৃত্তিবাস কাশীদাসের যুগে, পয়ারের আর বিশেষ পরিবর্তন হয় নাই । এই যুগে ভাষার উপরে সংস্কৃতের পালিশ আরম্ভ হইয়াছে ; তাহার ফলে, ছন্দের দুইটি দোষ দূর হইয়াছে । প্রথম—‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে’র ছন্দে খাঁটি বাংলা শব্দেরও অন্ত্যবর্ণ স্বরান্ত হওয়ায়, ছন্দ যেমন একটু আড়ষ্ট বোধ হয়, ভাষার শ্রীও তেমনই কতকটা নষ্ট হয় ; এখন ভাষার সাধু বীতির স্রষ্টা ( আমি প্রচলিত পাঠের কথাই বলিতেছি ) বর্ণের স্বরান্ত উচ্চারণ আর তেমন শ্রতিকটু নয় ; দ্বিতীয়তঃ, যুক্তবর্ণের বহুলতর ব্যবহারে, এবং অল্পপ্রাসের গুণে, ছন্দে ধ্বনিবন্ধার বাড়িয়াছে । আজিও এমন সকল পংক্তি পড়িয়া মুগ্ধ হইতে হয়—

রতন রঞ্জিত তার পদাঙ্গুলি সব ।  
রাজহংসগতি বেশ, নুপুরের রব ।

করে শব্দ-কঙ্কণ কিঙ্কিণী কটি মাঝে ।  
 রতন নুপুর তার কনু কনু বালে ॥  
 পৃষ্ঠে লোটে স্পষ্টরূপে প্রবালের ঝাঁপা  
 গৌর গায় গন্ধ করে গন্ধরাজ চাপা ॥  
 ছড়া ছড়া বাজুবন্দ অঙ্গের উপর ।  
 যে অঙ্গে যে শোভা করে পরেছে বিস্তর ॥

ভাষার এই রীতিসংস্কারের ফলে, স্বর কিছু সংযত এবং পয়ারের বৈমাত্রিক লয় আরও 'বিশুদ্ধ' হইয়া উঠিয়াছে ; অর্থাৎ, পদের শব্দগত অক্ষর-সজ্জা যেমনই হউক, ছন্দের গতিভঙ্গিতে তুই মাত্রার পদক্ষেপ রহিয়াছে । এজন্য ছন্দের গতি যেমন মন্থর, তেমনই পদভাগের যতিও দীর্ঘতর হইয়াছে ; এই যতির স্থানে থামিয়া, প্রথম পদের অন্তেও স্বরের টান দেওয়া চলে । এইজন্য, পদভাগ যেখানে ৭ + ৭, যেমন—

করে শব্দ কঙ্কণ ।' কিঙ্কিণী কটিমাঝে

—সেখানে যতি স্থানভ্রষ্ট হওয়ায়, এই স্বর বাধা পায়, এবং ছন্দে বেশ একটু দোল লাগে ।

ইহার পর অষ্টাদশ শতাব্দীর পয়ার । এই কালে ভাষা আর একটা মোড় ফিриয়াছে—ঘনরামের 'ধর্মমঙ্গল' তাহার প্রমাণ ; এতদিনে ভাষার স্টাইলের দিকে দৃষ্টি পড়িয়াছে, রচনাকার্যে শিল্পী-মনোবৃত্তির উন্মেষ হইয়াছে । এখন হইতে কেবল শব্দ-চয়নের সাধুরীতিই নয়, আলংকারিকতার দিকেও বিশেষ মনোযোগ লক্ষিত হয় । আরও এক লক্ষণ এই যে, পদমধ্যে শব্দগুলি কেবল ছন্দের ছাঁচে ঢাকাই হইতেছে না, পদচ্ছেদগুলি বাধা চার মাত্রার দিকে না খুঁকিয়া শব্দের আয়তনের উপরেই অধিকতর নির্ভর করিতেছে । ইহার একটি কারণ, শব্দের অন্ত্যবর্ণ হ্রস্ব হইলে, তাহার স্বরাস্ত উচ্চারণ আর গ্রাহ্য হইতেছে না । নিম্নোক্তত শ্লোকগুলিতে এই সকল লক্ষণই আছে—

পরম পুরুষ বটে পিতামহ মোর ।  
 হরিপদ-নথ-বিধু-স্বধায় চকোর ॥

( দ্বিতীয় চরণ সুরেন্দ্রনাথ মজুমদারের রচনা বলিয়া মনে হয় )

অন্ধের আভায় ভয় মানিল তিমির

\* \*

শোকে জরা জননী সরণি-মুখ চেয়ে

\* \*

কিন্তু এই অসির অসীম গুণ আছে।

শব্দায় সবল শত্রু কাছে নাহি আসে।

এ ভাষাও মার্জিতরূপে শিক্ষিত সাহিত্যিকের ভাষা। “অন্ধের আভায় ভয় মানিল তিমির” এই উচ্চারণের কবি-ভাষা, এবং “শোকে-জরা জননী সরণি-মুখ চেয়ে”—পংক্তিটির ৭।৭ পদভাগ, ও তাহাতে মিলযুক্ত শব্দের অল্পপ্রাস—বাংলা কাব্যকলারও একটি বিশেষ স্তর নির্দেশ করিতেছে। কিন্তু সবচেয়ে লক্ষণীয়, কেবল রচনার এই আলঙ্কারিকতাই নয়, সেই সঙ্গে ঘনরামের ভাষায় খাটি বাংলা বুলির প্রাচুর্য। তাঁহার ভাষায় দুই স্তরের শব্দই সমান মর্যাদা ও প্রয়োগ-সৌষ্ঠব লাভ করিয়াছে, তাহার কারণ, ভাষার রসবোধ থাকায়, তাঁহার রচনা স্টাইলহীন নয়। নিম্নোক্ত পংক্তিগুলিতে ভারতচন্দ্রের রচনারীতির পূর্বাভাস আছে—

সমাপন রক্ষন যখন হইল মা।

বাবু কন গোঁসাই ভোজনে তোল গা।

\* \*

দ্রাতার বচনবাণে বিদরিছে বুক।

খেতে শুতে বসিতে উঠিতে নাই হুথ।

\* \*

মোরে আঁটকুড়া বলে তোরে বলে বক্যা।

পাপ বাড়ে বদন দেখিলে তিন সন্ধ্যা।

এই পংক্তিগুলিতে পয়ারের শেষ পরিণতির আভাসও পাওয়া যায়। ইহাতে নিয়মিত চার মাত্রার পদচ্ছেদ আর নাই, কারণ পদের মধ্যে শব্দগুলি একটু পৃথক আসন দাবি করিতেছে, যথা—

খেতে, শুতে, বসিতে | উঠিতে, নাই হুথ

তেমনই, ছন্দমধ্যে বর্ণের হসন্ত উচ্চারণ অনিবার্য হইয়া উঠিয়াছে। এ ভাষায় বাংলা শব্দগুলি আর কেবল শব্দমাত্র নয়—সেগুলি খাটি বাংলা ‘বুলি’ হিসাবেই বিশেষ অর্থ ও বিশেষ রসের জোতনা করিবার ক্ষমত কবিকর্তৃক সজ্ঞানে ব্যবহৃত হইয়াছে। কবি যে ‘হসন্ত’কে ভয় করেন না, তাহার প্রমাণ, তিনি উপায় থাকিতেও ‘কন’ এর হসন্তবর্ণ বজায় রাখিয়াছেন। আসল কথা, বাংলা ভাষা এতদিনে সাবালক হইয়া বাঙালী কবির নিকটে সকল বিষয়ে পূরা অধিকার দাবি করিতেছে।



## দ্বিতীয় অধ্যায়

বাংলা পয়ার ও ভারতচন্দ্র

অষ্টাদশ শতকে বাংলা ভাষায় একটি প্রোট সাহিত্যিক ভাষায় পরিণত হইতে চলিয়াছে, ঘনরামের কাব্যে তাহার যেমন স্বচনা, ভারতচন্দ্রের কবিতায় তেমনই তাহার পূর্ণ-পরিণতি লক্ষ্য করা যায়। ভারতচন্দ্র বাংলা ভাষায় প্রথম সাহিত্য-শিল্পী, এবং ব্রিটিশ-পূর্ব যুগের জ্যেষ্ঠ কাব্যকার। মুকুন্দরাম চক্রবর্তীর সহিত তুলনা করিয়া অনেকে তাহার কবিশক্তির নূনতা প্রমাণ করিতে চাহিয়াছেন, কিন্তু ভারতচন্দ্র যে বাংলা ভাষার কে, এবং ভাষা যে কাব্যের পক্ষে কি, এই জ্ঞান যাহাদের নাই তাহারাই প্রাচীন বাংলা-সাহিত্যের ইতিহাসে ভারতচন্দ্রের স্থান কোথায় তাহা বুঝিতে ভুল করেন। ভারতচন্দ্রের কবিতার প্রধান রস তাহার বাগবৈদগ্ধ্য, এবং তাহাও বাংলাভাষারই। তিনি বাংলা ভাষা-তরুর, শুধুই ফুল নয়—পাতাগুলি পর্যন্ত লইয়া, সেই তরুরই আশ্রিত গুলঞ্চলতার ডোর দিয়া সাহিত্যের যে রূপকর্ম করিয়াছেন, সেকালে বাঙালীর পক্ষে তাহা এক অভাবনীয় বস্তু। ভারতচন্দ্র ভাষাকে যেন একখানি শাস্তিপুরী শাড়ি পরাইয়া—পায়ের মল কয়গাছির মাপ ঠিক করিয়া, এবং মাথার চুল একটু ভাল করিয়া বাঁধিয়া দিয়া— তাহার শ্রী যেরূপ, বাড়াইয়াছেন, এবং কেবল তাহারই কারণে সেই স্বচতুরা স্বল্পভাষিণী যুবতীর চোখে যে কটাক্ষ, এবং অধরে যে হাসির ভঙ্গিমা ফুটিয়াছে— সে যে কত বড় প্রতিভার কাজ, তাহাতে কি কোন সন্দেহ আছে? ভারতচন্দ্রের ছন্দ এই ভাষারই একটি অন্তরঙ্গ উপাদান; বাংলা ছন্দের গীতিধ্বনিকে তিনি যে কত রূপে লীলায়িত করিয়াছেন, সে আলোচনা এখানে অপ্রাসঙ্গিক; কিন্তু পয়ার ও ত্রিপদীকে তিনি যে ছন্দগৌরব দান করিয়াছেন, তাহাতেই বাংলা কাব্য প্রাণ পাইয়াছে। মনে রাখিতে হইবে, তখন বাংলা গল্পরীতির সৃষ্টি হয় নাই; তখন ছন্দ কেবল কবিতারই অঙ্গ ছিল না; তদ্বারা বাক্যরচনারীতিও নিয়ন্ত্রিত হইত। পয়ারের ঐ স্বল্প আয়তনেই (স্বল্প হইলেও অঙ্গ ছন্দের তুলনায় উহার চরণের গতি কিছু মুক্ত) বাক্য (sentence) গড়িয়া উঠিবার সামান্য অবকাশ মিলিত;

পূর্ববর্তী কবিগণের ছন্দে বাক্য বেশ স্বচ্ছন্দ নয়, এমন কি, অঙ্গহীন হইতেও দেখা যায়—যেন কোন প্রকারে ছন্দের মধ্যে একটু স্থান করিয়া লইয়াছে। ভারতচন্দ্র এই স্বল্প পরিসরকেই যেন সানন্দে স্বীকার করিয়া ভাষার যে মিতাক্ষর-গাঢ়তা বা বাক্যসংঘমের বাক্যপটুতা দেখাইয়াছেন, তাহাতে অতি সরল সহজ ভাষায় একটি উৎকৃষ্ট ক্লাসিক্যাল স্টাইলের প্রতিষ্ঠা হইয়াছে। তাঁহার রচনায় যেমন বাগ্‌বাহুল্য নাই, তেমনি, একটি শব্দও প্রয়োগ-দৌষে দুই- নয়—এ কথা বাংলার আর কোন কবির সম্বন্ধে খাটে না। ভারতচন্দ্রের রচনার এই বাক্যসংঘম ও বাক্যশক্তির উদাহরণস্বরূপ আমি তাঁহার গ্রন্থ হইতে যে-কোন একটি স্থান উদ্ধৃত করিলাম।—

তুমি বাড়াইলে প্রীতি,                      মোর তাহে নাহি প্রীতি,  
 রহে যেন রীতি নীতি—নহে বড় দায়।  
 চুপে চুপে এসো যেয়ো,                      আর দিকে নাহি খেয়ো,  
 সলা একভাবে চেরো এই রাধিকায় ॥  
 তুমি হে প্রেমের বশ,                      তেঁই কৈনু প্রেমরস,  
 না লইও অপযশ বঞ্চিয়া আমায় ॥  
 মোর সঙ্গে প্রীতি আছে                      না কহিও কার কাছে,  
 ভারত দেখিবে পাছে—না ভুলায়ো তায় ॥

এখানে প্রায় সর্বত্র আটটি মাত্র অক্ষরে এক একটি বাক্য সম্পূর্ণ হইয়াছে, কেবল তিনটি চরণে কবি পুরা চৌদ্দ অক্ষরই লইয়াছেন। বাক্যের এই ক্ষুদ্র আয়তনের প্রতি কবির যে লোভ, সেজন্য তিনি সংস্কৃত শব্দ ও সন্ধি-সমাসের শরণাপন্ন হন নাই—বাংলা ভাষাকেই যেন চাঁচিয়া ছুলিয়া সর্ববাহুল্যবর্জিত করিয়াছেন; অর্থাৎ এই স্টাইল সম্ভব হইয়াছে খাঁটি বাংলা বুলির অতিশয় সতর্ক নির্বাচন ও নিপুণ যোজনায়। এখানে অতিশয় অপ্রাসঙ্গিক হইলেও, আমি এই অপ্রতিদ্বন্দ্বী ভাষা-শিল্পীর স্টাইল ও কবিশক্তির কিঞ্চিৎ পরিচয় না দিয়া পারিলাম না—ছন্দের কথা পরে হইবে।

প্রথমে ‘অন্নদামঙ্গল’ের “হরগৌরীর কোন্দল” হইতে কিছু উদ্ধৃত করিলাম—  
 তাহাতে ভারতচন্দ্রের হাতে বাংলা কাব্যের ভাষা কি রূপ ধারণ করিয়াছে, এবং পয়ারকে কবি ‘গীতি’ হইতে ‘কথা’র ছন্দে কেমন রূপান্তরিত করিয়াছেন, তাহার প্রত্যক্ষ প্রমাণ মিলিবে।

শিবর হইল ক্রোধ শিবের বচনে ।  
 ধক্ ধক্ জলে অগ্নি ললাট-লোচনে ।  
 গুনিলি বিজয়া জয়া বুড়াটির বোল ।  
 আমি যদি কই তবে হবে গণগোল ।  
 হায় হায় কি কহিব বিধাতা পাবণী ।  
 চণ্ডের কপালে প'ড়ে নাম হৈল চণ্ডী ।  
 গুণের না দেখি সীমা রূপ ততোধিক ।  
 বরসে না দেখি গাছ পাথর বন্দীক ।  
 সম্পদের সীমা নাই—বুড়া গরু পুঁজি ।  
 রসনা কেবল কথা-সিন্ধুকের কুঁজি ।  
 কড়া পড়িয়াছ হাতে অন্নবস্ত্র দিয়া ।  
 কেন সব কটুকথা কিসের লাগিয়া ।

পড়িবার সময়ে কোমলকারিণী শিবগেহিনীর শুধু মুখঝামটাই নয়, মুখভঙ্গিটি পর্যন্ত প্রত্যক্ষ করিতেছি । এইবার একটি অতিশয় পরিচিত কবিতার কিয়দংশ উদ্ধৃত করিব, ইহাতে কেবল ভাষা নয়, ভারতচন্দ্রের কবিশ্রুতিভার প্রায় সকল লক্ষণ প্রকাশ পাইয়াছে । ইহা সেই অপূর্ব “অন্নদা-পাটনী-সংবাদ” । দেবী ছদ্মবেশে পারঘাটায় আসিয়া ঈশ্বরী পাটনীকে পার করিয়া দিতে বলিলেন, তখন—

ঈশ্বরী জিজ্ঞাসিল ঈশ্বরী পাটনী—  
 একা দেখি কুলবধু কে বট আপনি ?

কথা কয়টিতে পাটনীর মুখের সজ্জন্ত ভাব, দেবীর চোখের দিকে চোখ তুলিয়া চাহিবার ভঙ্গিটি পর্যন্ত ধরা পড়িয়াছে ।

পরিচয় না দিলে করিতে নারি পার ।  
 ভয় করি কি জানি কে দেবে কেরকার ।

দেবী যখন “বিশেষণে সবিশেষ” পরিচয় দিলেন, তখন—

পাটনী কহিছে মাগো বুঝিহু সকল ।  
 যেখানে কুলীন জাতি সেখানে কোমল ।

দেবীর কথা হইতে ওইটুকু মাত্র বুঝিয়া তাহার সন্দেহ দূর হইয়াছে । কুলীনের সংসারে অমন ঘটনা থাকে, বড়লোকের মেয়ে বলিয়াই অসহ্য হইয়াছে । পাটনী দুঃখী মাতৃষ, খাটিয়া খায় ; বড়লোকের দুঃখে দুঃখ করিবার সময় তাহার নাই,

বরং কুলবধূর এই আচরণে সে যেন খুশি হয় নাই, তাই দেবীকে তাড়া দিয়া বলিয়া উঠিল—

শীঘ্র আসি নায়ে চড় কিবা দিবা বল ।

দেবী কন্ দিব, আগে পারে লয়ে চল ।

এমন সহজ ভাষার এত স্বল্লক্ষ্যের আর কেহ এমন কাহিনী-রস সৃষ্টি করিতে পারিয়াছে ? ‘কিবা দিবা বল’—ভাষার এই অতি স্বাভাবিক ভঙ্গিতেই চরিত্রও জীবন্ত হইয়া উঠিয়াছে । ভারতচন্দ্রের রচনায় শব্দার্থের এই বাচুশক্তির কারণ—তিনি যেমন বাক্যসংক্ষেপের সাধনায় সিদ্ধিলাভ করিয়াছিলেন, তেমনই কথ্য-ভাষার জীবন্ত বুলিগুলির মাধুর্য্য তিনি প্রথম পূর্ণমাত্রায় উপলব্ধি করিয়াছিলেন । এমন অল্প কথায় গল্পের সকল বস ফুটাইয়া তোলা এবং অতি নৃন্দ হিউমার (humour) সহযোগে কেবলমাত্র নিপুণ বাক্‌ভঙ্গির দ্বারা, এই যে চিত্রাঙ্কণ—ইহা একজন শ্রেষ্ঠ কবির পক্ষেই সম্ভব । তাই এই অতি ক্ষুদ্র কাহিনীটির মধ্যেই একটি সম্পূর্ণ চরিত্র ফুটিয়া উঠিয়াছে । নিরক্ষর গ্রাম্য মাহুষ ; বয়স হইলেও প্রাণের সারল্য যায় নাই ; গরীব অথচ ধর্ম্মভীক ; অতি অল্পে সন্তুষ্ট ; পারের মাঝি হিসাবে তাহার কিছু অভিজ্ঞতা আছে, তাই একটু বেশি সতর্ক ; তাহার উপর, যে বিশেষ হিন্দু-কালচার সমাজের নিয়ন্ত্রণেও সঞ্চারিত হইয়া এককালে বাঙালীর জাতীয় চরিত্রকে—যেন একপ্রকার ভক্তির আত্মসমর্পণের ভাবে,—শাস্ত ও স্নিগ্ধ করিয়া তুলিয়াছিল, ভারতচন্দ্রের এই ঈশ্বরী পাটনী তাহারই একটি চমৎকার নিখুঁত দৃষ্টান্ত ।

কবিতায় ভাবোজ্জেকের ব্যাপারেও এ কবির কবি-স্বভাবের সংঘম বিস্ময়কর ; এ কাহিনীতেও তাহার যে স্রুযোগ ছিল, তিনি তাহা অনায়াসে ত্যাগ করিয়াছেন ; কেবল দুইটি মাত্র পংক্তিতে কবির প্রাণ সহসা উদ্দীপ্ত হইয়াছে এবং তাহাতেই তাঁহার সব কথা বলা হইয়াছে ।—

ধীর নামে পার করে ভব পারাবার ।

ভাল ভাগ্য পাটনী তাঁহারে করে পার ।

তারপর আবার সেই পাটনী—

বসিলা নায়ের বাড়ি নামাইয়া পদ ।

কিবা শোভা নদীতে ফুটিল কোকনদ ।

পাটনী বলিছে, মাগো বৈস ভাল হয়ে ।

পায়ে ধরি কি জানি কুমীরে যাবে লয়ে ।

—এ কথা একেবারে খাটি পাটনীর কথাই বটে ; কিন্তু সেঁউতির উপরে সেই পা দুইখানি রাখিতে দেবিয়া কবিও আর একবার একটু ভাববিহ্বল না হইয়া পারেন নাই ; কিন্তু তাহাতেও বাগ্‌বিস্তার নাই ; পাটনী কিন্তু এসব কিছুই বুঝিতেছে না—এই না-বুঝিবার ক্ষমতাই তাহার চরিত্রটিকে এমন বাস্তব অথচ রসপূর্ণ করিয়া তুলিয়াছে । শেষে যখন সে দেবীর আসল পরিচয় পাইল, তখনও বর চাহিতে বলিলে, নির্কোষ পাটনী আর কিছু চাহিল না, কেবল—

আমার সন্তান যেন থাকে দুধে ভাতে ।

সাক্ষাৎ-আবির্ভূত দেবতার কাছে এমন ক্ষুদ্র প্রার্থনা কি আর কেহ করিয়াছে ? পাটনীর কল্পনায় ইহা অপেক্ষা বড় সৌভাগ্য আর কিছু হইতে পারে না—চরিত্রের পূর্বাঙ্গের সঙ্গতি কি চমৎকার ! কিন্তু এই পাটনীর জীবনিত্তেই কবি যে একটি তত্ত্বের ইঙ্গিত করিয়াছেন, তাহাতে অতি নির্কোষ পাটনীকেও আর এক হিসাবে অতিশয় বুদ্ধিমান বলিয়া মনে হয় । পাটনীর প্রার্থনায় যে ভক্তজ্ঞানোচিত নৈরাজ্য আছে, তাহা ভক্ত খ্রীষ্টানের “Give us this day our daily bread”—এই প্রার্থনারই মত । ভারতচন্দ্রের ছন্দ আলোচনার পূর্বে তাঁহার ভাষা ও কবিত্বশক্তির এই সামান্য পরিচয়টুকু না দিয়া পারিলাম না । ভারতচন্দ্রের পূর্বে বাংলায় গান ছিল, গানের উপযুক্ত ভাষাও ছিল ; কিন্তু এমন কাব্যও ছিল না, কাব্যের উপযুক্ত ভাষাও ছিল না । কবিত্ব, ভাষা ও ছন্দ—এই তিনের সমান মিলনে—বা, পরস্পরের নিখুঁত উপযোগিতায়—বাংলা কাব্যের ইতিহাসে সেই প্রথম একজন বড়দের কবিশিল্পীর অভ্যুদয় হইয়াছিল । কেবল ভাবকল্পনার মহার্ঘতা বা কাহিনীকুশলতাই কবিশক্তির নিদর্শন নয় ; ভাবকল্পনার উপযোগী ভাষা বা বাণীর প্রকাশস্বয়মাই যে কাব্যের প্রধান রসহেতু, বাঙালী ভারতচন্দ্রের কাব্যেই তাহা সর্বপ্রথমে উপলব্ধি করিয়াছিল । ভারতচন্দ্রের পর প্রায় এক শত বৎসরের মধ্যে এমন আর একজন কবিও আবির্ভাব হয় নাই বলিয়া সে কাব্য এতদিনেও একটু পুরাতন হয় নাই । পুরাতন না হওয়ার আরও কারণ এই যে, এ ভাষা সত্যকার কবিতাভাষা ; কাব্য যেমন উৎকৃষ্ট হয় ভাষার গুণে, তেমনই ভাষার গুণেই কাব্য বাঁচিয়া থাকে । তাই মধুসূদন, রবীন্দ্রনাথ যেমন বাংলা সাহিত্যে অমর, ভারতচন্দ্রও তেমনই চিরজীবী হইয়া আছেন । বহুমাত্রা খাটি বাঙালী কবিহিসাবে ঈশ্বরগুপ্তের বন্দনা করিয়াছেন ; এবং নব্য আদর্শে উজ্জীবিত বাংলা কাব্যের ভবিষ্যৎ সম্বন্ধে নিরতিশয় আশাবিত্ত হইয়া, পুরাতন কবিতার প্রতি মমতা সত্ত্বেও, তিনি তাহার সেই আদর্শের প্রসার কামনা করেন নাই । প্রাচীন কবিতার প্রসঙ্গে তিনি ভারতচন্দ্রকে স্মরণ করেন নাই ; তাহার কারণ,

নব্যবঙ্গের গুরুস্থানীয় সেই পুরুষ ভারতচন্দ্রের শ্রেষ্ঠ কাব্যধারিনির অঙ্গীলতা বরদাস্ত করিতে পারেন নাই; একজ্ঞ তাহার নামোচ্চারণ করিতেও বাধিত। কিন্তু ভারতচন্দ্রের কবিপ্রতিভা শ্রদ্ধার সহিত বুঝিবার ও বিচার করিবার প্রবৃত্তি যে তাঁহার হয় নাই—সে যেমন তাঁহারও দুর্ভাগ্য, আমাদেরও তেমনই।

এইবার ভারতচন্দ্রের পয়ারের কথা বলিব। আমরা এতদূর পর্য্যন্ত পয়ার চন্দ্রের যে বিকাশধারা লক্ষ্য করিয়াছি, তাহাতে ভাষার ধ্বনিপ্রকৃতির সঙ্গে চন্দ্রের পূর্ণ সাযুজ্য ঘটে নাই, অর্থাৎ কাব্যচ্ছন্দ্রের সঙ্গে ভাষার উচ্চারণপদ্ধতির যে সম্পর্ক না থাকিলে, ছন্দ একটা কৃত্রিম বস্তু হইয়া দাঁড়ায়—সেই সম্পর্ক সহজ হইয়া উঠে নাই। ছন্দ যে একটা বাহির হইতে গড়া যন্ত্রবিশেষ নয়—যাহার ছাঁচে বাক্যকে ফেলিয়া একটা বাজনা বাজাইলেই হইল—ইহা আমরা এখন যেমন বুঝি (ছন্দশাস্ত্রীরা এখনও বুঝেন না), পূর্বে, কাব্যে সেই অলঙ্কারপ্রিয়তাব যুগে, কেহ তেমন বুঝিত না। আদি বাংলার সেই প্রাকৃত-গোত্র হইতে যে-ছন্দ্রের উদ্ভব হইয়াছিল—ভাষার রূপান্তরের সঙ্গে সঙ্গে তাহারও যে রূপান্তর হইয়াছে, তাহা আমরা দেখিয়াছি; কিন্তু শেষ পর্য্যন্ত চন্দ্রের প্রয়োজন ভাষার প্রয়োজন অপেক্ষা বড় হইয়া থাকায়, সেই আদি চন্দ্রের ভূত নূতন ভাষার স্বরূপ হইতে নামে নাই; ভাষার প্রকৃতি যেমন হউক, স্বাভাবিক উচ্চারণ যেমন হউক—বর্ণের হসন্ত উচ্চারণ নিষিদ্ধ ছিল। কারণ, তাহা হইলে, চন্দ্রের নিয়ম ভালরূপ রক্ষা হয় না। ইহারই জন্ম ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে’র অমন চমৎকার দেশী শব্দগুলি চন্দ্রের চাপে জীবন্ত হইয়া উঠিতে পারে নাই। কবিতাপাঠ যেমন চন্দ্রের অনুযায়ী হইয়া থাকে, তেমনই ছন্দও পাঠভঙ্গির দ্বারাই স্পন্দিত বা তরঙ্গিত হয়, এবং তাহাতে স্মৃতিস্মরণ শ্রুতিমাধুর্য্য ফুটিয়া উঠে। ভাষা ও ছন্দ—দুইই ভাবের যথার্থ প্রকাশে সাহায্য করে; ভাষার প্রত্যেক বর্ণ তাহাদের বিশিষ্ট ধ্বনিসঙ্কেতে ভাবের কণ্ঠস্বরাস্রিত রূপকে আমাদের শ্রুতিগোচর করে; এবং ছন্দ সেই ধ্বনির প্রবাহকে একটি স্থবলয়িত স্রম দান করে। কিন্তু ছন্দ যদি একটা পৃথক বাস্তবধ্বনি হইয়া, ভাষা, এবং ভাষা ঘাহার রূপ—সেই ভাবকে—একটা কৃত্রিম স্রবধুক্ত করে, শব্দের কণ্ঠস্বরজাত কোন ধ্বনিবৈচিত্র্য তাহাতে ফুটিয়া উঠিতে না পায়, তবে কাব্যও যেমন রসোজ্জ্বল হয় না, ছন্দও তেমনই একটা শৃঙ্খল হইয়া দাঁড়ায়। ভাষার ধ্বনিপ্রকৃতির সঙ্গে চন্দ্রের অন্তরঙ্গতা না থাকিলে এমনই ঘটয়া থাকে। এইজন্ম বাংলা পয়ার শেষে সর্ববিধ শিল্পগুণ হারাইয়া একটা রচনা-রীতিমাত্রে পর্য্যবসিত হইয়াছিল। ভাব যেমন হউক, ভাষা যেমন হউক—বিষয়বস্তু যতই কবিত্ববজ্জিত হউক—এই পয়ার হইয়াছিল তাহাকে কোন রকমে লিপিবদ্ধ

করিবার একটা ঠাট মাত্র ; বিষয়বস্তুর সঙ্গে বাক্যের পংক্তিগত মিল বা যতি-  
তালের দূরতম সম্পর্কও নাই, তথাপি ছন্দের ঐ কাঠামোটার বড় প্রয়োজন,—  
শব্দগুলিকে একটু সাজাইয়া দিবার উহাই একমাত্র উপায়, একটু সুর করিয়া  
পড়িবার মত হইলেই হইল।

ভারতচন্দ্রের ভাষার পরিচয় দিয়াছি—এই ভাষা যাহার কাব্যের প্রধান  
বৈশিষ্ট্য—এই ভাষার রস যাহাকে রক্ষা করিতেই হইবে—তাহার হাতে ছন্দ এই  
ভাষার ধ্বনিধর্মকে অস্বীকার করিতে পারিল না—

শুনিলি, বিজয়া জয়া, বুড়াটিব ধোল ?

আমি যদি কই, তবে, হবে গণ্ডগোল !

কিংবা—

পরিচয় না দিলে, কবিতা নাহি, পাব।

ভয় করি, কি জানি, কে দেবে ফেবদার।

এখানে পয়ারের বাঁধা-চালের প্রতি ক্ষুণ্ণমাত্র নাই, ছন্দের তলে তলে কণ্ঠস্বরের  
ভঙ্গিমা পর্য্যন্ত ফুটিয়া উঠিতেছে। ভারতচন্দ্রের ছন্দে, যথাস্থানে বর্ণের হসন্ত উচ্চারণ  
না মানিয়া উপায় নাই ; এতদিনে ভাষার চাপে ছন্দ দোবস্ত হইয়া আসিয়াছে।  
সুব এখনও আছে, কিন্তু তাহা ছন্দকে একটু দোল দেওয়ার মত, যেমন—

অন্নপূর্ণা উত্তরিলা—আ। গান্ধিনীর তীরে—এ

আমি সবেব স্থানে কেবল চিহ্নস্বরূপ—‘আ’ এবং ‘এ’ বসাইয়াছি ; এই সুর দুইটি  
যতি-স্থানেই আছে—প্রথমটিতে একটু কম, দ্বিতীয়টিতে একটু বেশি ; ভারতচন্দ্রের  
ভাষায় ইহাব অধিক সুরের অবকাশ নাই। এই সুব ঈশ্বরগুপ্তের যুগে শিক্ষিত  
সমাজের কাব্যরচনায় আর ছিল না। ঈশ্বরগুপ্ত যমক-অনুপ্রাসের সম্বার্ষ্জিনী-  
প্রয়োগে এই সুরকে কাব্য-ছাড়া করিয়াছিলেন ; তাহার প্রমাণ—

বিড়ালান্ধী বিধুমণী মুখে গন্ধ ছোটে।

আহা তায় রোজ রোজ কত ‘রোজ’ ফোটে ॥

\*

\*

আনা দরে আনা যায় কত আনারস।

অনায়াসে করি রসে ত্রিভুবন বশ ॥

অতএব, ভারতচন্দ্রের পয়ারকে—কেবল বাংলা বুলির প্রাধান্য নয়, কথ্যভাষার  
বাচন-ভঙ্গিও চকল করিয়া তুলিয়াছে ; প্রত্যেক বাক্যে, ভাব ও অর্থের  
অনুযায়ীতিকে আশ্রয় করিয়া শব্দগুলি স্ব স্ব মর্যাদা লাভ করিয়াছে—ছন্দের  
মধ্যে-কণ্ঠের স্বাভাবিক স্বরভঙ্গিও ফুটিয়া উঠিয়াছে। ইহাই মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর  
পয়ারের পূর্বাবস্থা।

## তৃতীয় অধ্যায়

বাংলা ছন্দের বৈশিষ্ট্য—হিন্দীর সহিত তুলনা, পয়ার ছন্দের উদ্ভব—সংক্ষেপে মূল সিদ্ধান্তগুলির পুনরুৎপত্তি, বাংলা পয়ার ও অমিত্রাক্ষর ছন্দ।

বাংলা ছন্দের উৎপত্তি ও বিকাশের এই অতি স্থূল বিবরণ হইতেও যে একটি তত্ত্ব, আমাদের দৃষ্টিগোচর হয়, এখানে তাহারও উল্লেখ করা আবশ্যিক মনে 'করি'। সংস্কৃত হইতেই যে ছন্দ-প্রকৃতি আদি অপরিণত বাংলা ভাষায় সংক্রামিত হইয়াছিল, তাহার কোলীণও যেমন 'তেমনই তাহার কলা-কৌশলও অসামান্য। এই ছন্দই প্রাচীন কাব্যরীতিসম্মত; অর্থাৎ, ছন্দ কবিতাব একটা বহির্গত অলঙ্কার বা প্রসাধন—বাক্যকে রসাত্মক করিবার একটা অতিবিস্তৃত উপায় মাত্র। এজন্য, বাক্যকে ছন্দোবদ্ধ করিবার সময়ে ছন্দের পৃথক মূল্যের দিকেই দৃষ্টি থাকিত, বাক-প্রকৃতির দিকে নয়। এই কৃত্রিমতাব বিলাস বৃদ্ধি পাইয়াছিল, ক্লাসিক্যাল সংস্কৃতির ছন্দপদ্ধতিতে—তাহার সেই নানা ভঙ্গিমার গণ-বৃত্ত ছন্দে। বাংলাভাষা প্রথম হইতেই এই কৃত্রিমতার বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করিয়াছে। সে যে তাহার পঙ্ক্তির পদচারণায় ছন্দ-স্বাচ্ছন্দ্য লাভের জন্ত কত চেষ্টা করিয়াছে, এবং তাহা করিতে গিয়া এক কুল ও কুল—কোন কুল রক্ষা করিতে পারে নাই—বাংলা পয়ারছন্দেব উদ্ভবের ইতিহাসে সেই তত্ত্বই ফুটিয়া উঠিয়াছে। এই স্বাভাব্য-প্রবৃত্তির ফলে তাহার প্রাচীন ছন্দ-সম্পদ বিরূপ দীন ও নানাদোষভূত ছিল—হিন্দীর সহিত তুলনা করিলে তাহা সহজেই বুঝা যাইবে। প্রাচীন ক্লাসিক্যাল আদর্শ বা কালচারকে ধরিয়া থাকার ফলে, মধ্যযুগে হিন্দী কবিতার যে উৎকর্ষ হইয়াছিল, বাংলা তাহার তুলনায় সর্বাংশে গ্রাম্য বলিতে হইবে। কিন্তু বাঙালী, তাহার জাতির মত, ভাষারও স্বাভাব্যবোধ ত্যাগ করিতে পারে নাই—রাজপ্রাসাদের পায়সান্ন-প্রসাদ অপেক্ষা আপনার পর্ণকূটীরে স্বাধীন শাকায়ের আয়োজনে সে অধিকতর তৃপ্তি অনুভব করিয়াছে। ভাষায় ও ছন্দে প্রাচীনের সেই অধীনতা-শৃঙ্খল শিথিল করিতে পারিয়াছিল বলিয়াই সে এত সহজে সাহিত্যে আধুনিকতার প্রতিষ্ঠা করিতে সক্ষম হইয়াছে। হিন্দী ভাষা বা সাহিত্যের জ্ঞান আমার নাই বলিলেও



হয়, তথাপি, তাহার যে প্রাচীন ছন্দরীতিই—ভাষার আধুনিকতা সত্ত্বেও—হিন্দী কবিতার আশ্রয় হইয়া আছে, তাহার পরিচয় পাইয়া, বিশ্বয় বোধ করিয়াছি। মনে হয়, সেখানে বহুকাল পর্য্যন্ত ভাষার সঙ্গে ছন্দের সাযুজ্যবিধান হয় নাই, সেই আদি মাত্রাবৃত্ত ছন্দ এখনও সগোরবে প্রভুত্ব করিতেছে। আমাদের পয়ারের সমস্থানীয় হিন্দি 'চোপাই' আজিও এই চাল বজায় রাখিয়াছে—

(১) চরণ শরণ কেহি কারণ আগিহো।  
জগ জনমত মোই মারণ ভাগিহো।

কিংবা—

(২) ভক্তি বিমু যুক্তনর নাহক পধারী।  
শক্তি নহি ভক্তি বিমু জ্ঞান নহি ভারী।

ইহাদের ছন্দপদ্ধতি এইরূপ—

• • • • • — • • • — • —  
(১) চরণ শরণ কেহি কারণ আগিহো

— • • • — • • • — • • • — —  
(২) ভক্তি বিমু যুক্তনর নাহক পধারী

—বলা বাহুল্য, ইহার সকল বর্ণই স্বরান্ত ; প্রত্যেক চরণে বাংলা পয়ারের মত চৌদ্দটি অক্ষর আছে, এবং দ্বিতীয় শ্লোকটি বাংলার মত করিয়া পড়াও যায়। কিন্তু তাহা চলিবে না। কারণ, ইহার মাত্রা কেবল লঘু-গুরু নয়, তাহাদের স্থান পর্য্যন্ত নির্দিষ্ট আছে—নিয়মিত গণ-ভাগও আছে। এই অক্ষর আমাদের পয়ারের অক্ষর নয় ; অক্ষর-সংখ্যা ১৪ হইলেও, ইহার মাত্রাসংখ্যা বেশি। আর একটি ঘোল মাত্রার ( অক্ষর নয় ) হিন্দী চরণ এইরূপ—

बन्दी राम नाम रघुवर को

ইহার প্রত্যেক দীর্ঘস্বরকে দুইমাত্রা না ধরিয়া, প্রয়োজন মত হ্রস্ব-দীর্ঘ করিয়া পাঠ করিলে, এই পংক্তিটিতেও খাঁটি চার মাত্রার চাল মিলিবে, যথা—

बन्दी • राम नाम • रघुवर को

এবং তাহাতে পয়ারের পদভাগও থাকিবে।

অতএব দেখা যাইতেছে যে, হিন্দী প্রাচীন বাংলার খুব দূর জ্ঞাতি না হইলেও সে তাহার সেই প্রাচীন ছন্দরীতি এখনও ছাড়ে নাই, বরং তাহাকেই খুব পাকা

করিয়া তুলিয়াছে—সে তাহার ছন্দপদ্ধতিতে এখনও নিম্নস্থ স্বাভাবিক বাক্ত্যবৃত্তিকে আমল দেয় নাই। বাংলা যে শীঘ্রই ভিন্ন পথে চলিয়া, শেষে পয়ারের মত একটা স্বকীয় ছন্দ গড়িয়া লইয়াছে, তাহাতে বাংলাভাষার মতই, বাঙালীর জাতিগত স্বাভাবিকতার পরিচয় আছে।

প্রসঙ্গ শেষ করিবার পূর্বে, পাঠকগণের সুবিধার জন্ত আমি বাংলা পয়ারের ক্রম-বিবর্তনের একটি সংক্ষিপ্ত চিত্র এইখানে সন্নিবিষ্ট করিলাম।—

প্রথম স্তর। সংস্কৃতের মত অক্ষরমাত্রিক ব্রহ্ম-দীর্ঘের প্রভাব। চরণেব মাত্রা-সংখ্যা ১৬, পদভাগ—৮+৮। লয় দ্রুত—এজন্ত মায়ের যতিটি ছন্দভাগের নির্দেশক মাত্র। Rhythm বা ছন্দম্পন্দ প্রচুর।—

কাঁসা | তরবার | পঞ্চবি | ডাল (চর্যাপদ)

দ্বিতীয় স্তর। ঐ একই চরণের পর্বগুলি প্রায় সমমাত্রার চার অক্ষরে পরিণত হইয়াছে। এজন্ত একটি ভিন্নতর গীতিস্বরের সৃষ্টি হইয়াছে। ছন্দম্পন্দ অনেকটা আধুনিক বৈমাত্রিক গীতিচ্ছন্দের মত।—

জোইনি । উই বিহু ॥ খনহি ন । জীবমি (চর্যাপদ)

তৃতীয় স্তর। ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তন’ ও ‘শৃঙ্গপুরাণ’র—পয়ারের আদি রূপ। ভাষার স্বতন্ত্র রূপ ছন্দে ফুটিয়া উঠিতেছে। পদভাগের যতি আরও স্পষ্ট। মাত্রাবৃত্তের সুর কথার সুরে পরিবর্তিত হইতেছে, এবং দ্বিতীয় পদভাগের ৮ মাত্রা ৬ মাত্রার দিকে ঝুঁকিতেছে।—

নগর বাহিরি ডোখি । তোহোরি কুড়িআ (চর্যাপদ)

চতুর্থ স্তর। পয়ারের পূর্ণ প্রকাশ।—

(১) দখি দুখ ঘুত বোল | হাটে না বিকায় (শ্রীকৃষ্ণকীর্তন)

(২) মের মল্লার ন ছিল | ন ছিল কৈলাস (শৃঙ্গপুরাণ)

পঞ্চম স্তর। কৃত্তিবাস হইতে ভারতচন্দ্রের পূর্ব পর্য্যন্ত। ভাষা (প্রচলিত পাঠ) সাধু বা সাহিত্যিক হইয়া উঠিয়াছে। তাহার ফলে বর্ণগুলি অনায়াসে স্বরাস্ত হইবার সুযোগ পাওয়ায় ছন্দধ্বনি আরও শিষ্ট ও স্বাভাবিক হইয়াছে; ছন্দের বৈমাত্রিক লয়ও আরও স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে। খাঁটি বাংলার উপরে সংস্কৃতের

পালিশ ছন্দের ধ্বনিকে আর এক প্রকারে সমৃদ্ধ করিয়াছে, যুক্তবর্ণের মূল্য বাড়িয়াছে। কিন্তু ছন্দের আর কোন বিশেষ উন্নতি হয় নাই—

পৃষ্ঠে লোটে \* স্পষ্ট রূপে | প্রবালের \* স্বাপা।

\*

\*

মহাভার \* তের কথা | অমৃত স • মান।

ষষ্ঠ স্তর। ভারতচন্দ্রের পয়ার। এতদিনে ছন্দের সঙ্গে সহজ বাগ্‌বিজ্ঞাসের আপোস ঘটিয়াছে—ছন্দ ও ভাষার চারি চক্ষু মিলন হইয়াছে। শব্দের বাক্য ও অর্থঘটিত অস্বয় এবং তজ্জন্ম শব্দসকলের পৃথক মর্যাদা, এই দুইয়ের প্রভাবে, পদমধ্যে বাক্যের ভাবানুযায়ী কণ্ঠস্বরভঙ্গিও ধরা পড়িতেছে।—

শুশিলি, বিজয়া জয়া, বুড়টির বোল ?

আমি যদি কই—তবে হবে গণ্ডগোল।

ছন্দের পদভাগের যে যতি, তাহাও এখানে বাক্যের স্বাভাবিক পদচ্ছেদের অনুগত হইয়া উঠিয়াছে, এজ্ঞ নিয়োক্ত চরণেব মধ্য-যতি আটের পর না পড়িয়া ছয়ের পরে পড়িলেও ক্ষতি নাই—

দেবী কন, দিব—আগে পারে লয়ে চল।

এই কারণেই পয়াব এক্ষণে যতদূর সম্ভব স্ববমুক্ত হইয়া উঠিয়াছে। ইহার পর, মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর চরণেব পক্ষে পয়ার যে কেন এমন উপযোগী হইয়াছে, তাহা বুঝিতে পারা যাইবে।

মধুসূদন তাহার ছন্দের অমিত্রাক্ষর চরণের জন্ত পূর্ববর্তীগণের নিকটে কতখানি ঋণী, তাহা বুঝিবার জন্ত বাংলা পয়ারের ক্রমবিকাশ ও পরিণতির এই ইতিহাসটুকুর প্রয়োজন ছিল। আমি ভাষাতত্ত্ববিদ নই, ধ্বনি-বিজ্ঞানও আমার পক্ষে একটি বিভীষিকা; তথাপি কেবল সাধারণ ছন্দ-জ্ঞান এবং ছন্দরসপিপাসু কান, এই দুইয়ের চুসাহসে, আমি পণ্ডিতগণের এই অতিশয় দূরত্বকিত এলাকায় অনধিকার প্রবেশ করিয়াছি, তাহার একমাত্র কৈফিয়ৎ—গরজ বড় বালাই। আমি জানি যে, প্রাচীন কবিদের যে ভাষাকে যতখানি প্রাচীন মনে করিয়া, আমি বাংলা পয়ার-ছন্দের এই কালক্রমিক স্তর ভাগ করিয়াছি, তাহা ঐতিহাসিকের

অনুমোদিত হইবে না ; জানি, ‘শূন্যপুরাণ’কে আমি যে কালে স্থাপন করিয়াছি, অথবা যে ভাষাকে আমি কৃত্তিবাসের ভাষা বলিয়া, তাহা হইতেই, ভারতচন্দ্রের পূর্ববর্তী এক স্তরের সন্ধান করিয়াছি, তাহার কোনটাই গ্রাহ্য হইবে না। আসলে, আমি ইতিহাসকে ততটা অনুসরণ করি নাই যতটা ছন্দের বিকাশধারায় তাহার পরিণতির পৌরীপথ্যটির প্রতি লক্ষ্য রাখিয়াছি। প্রচলিত কৃত্তিবাসের ভাষা যদি ভারতচন্দ্রের সমসাময়িক, কিংবা পরবর্তীও হয়, তবু তাহার ছন্দ ভারতচন্দ্রের তুলনায় অপরিণত—সেই স্তরটিকেই আমার প্রয়োজন। সকল প্রতিভাশালী কবিই তাঁহাদের যুগের বহু অগ্রবর্তী ; এজন্য এরূপ কবির পরবর্তী কোনও লেখকের রচনা পূর্বতর যুগের জের টানিয়া চলিতে পারে, অতএব তাহাকে সেই যুগের লক্ষণযুক্ত মনে করাই যুক্তিসঙ্গত। ‘শূন্যপুরাণ’ের কবিও ঠিক সেই হিসাবে ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে’র কবির পূর্ববর্তী। চণ্ডীদাসের মত কবির সঙ্গে পাল্লা দিবার শক্তি—‘শূন্যপুরাণ’-রচয়িতার মত কবির পক্ষে তো কথাই নাই, অন্য কোন কবির পক্ষেও সম্ভব নয়। ‘শূন্যপুরাণ’ যত পরবর্তী কালেরই হউক, কবি যে ওই ছন্দ এবং ওই ভাষার উপরে উঠিতে পারেন নাই তাহাতে আমার বড় সুবিধা হইয়াছে—আমি বাংলা পয়ারের একটা বিশিষ্ট স্তর খুঁজিয়া পাইয়াছি। খাঁটি ঐতিহাসিক কাল-নির্ণয় ভাষার বিষয়ে যে কারণে প্রয়োজন এবং ভাষার সেই ইতিহাস ধরিয়া, ছন্দেরও রূপ-বিবর্তন যেরূপ স্বাভাবিক বুঝিয়া লইতে হয়, আমার প্রয়োজন তেমন নয় ; সে প্রয়োজন ইহাতেই সিদ্ধ হইবে। অতঃপর, মধুসূদনের ছন্দনিষ্ঠাণে এই পয়ারের কিরূপ উপযোগিতা ছিল, এবং মধুসূদন ঐ পুরাতন ছন্দটিকে কি উপায়ে এই আধুনিকতম রূপ দিয়াছিলেন, সেই আলোচনায় প্রবৃত্ত হইব।

আমি পয়ারের যে আদি রূপ, এবং তাহা হইতে ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তন’ পর্যন্ত ছন্দের ও ভাষার যে গতি-প্রকৃতির পরিচয় দিয়াছি, মধুসূদনের সময়ে তাহার সংবাদ কেহ রাখিত না ; রাখিলেও মধুসূদনের মত পণ্ডিত ও ভাষাজ্ঞানী ব্যক্তির পক্ষে তাহা কতটুকু কাজে লাগিত বলা যায় না। কিন্তু সেকালের বাঙালী-সন্তান বলিয়া মধুসূদনের একটা সুবিধা হইয়াছিল—তিনি কৃত্তিবাস, কালীদাস, মুকুন্দরাম প্রভৃতির কাব্য বাল্যকালেই পড়িয়াছিলেন, এবং সেজন্য খাঁটি বাংলাও যেমন আয়ত্ত করিয়াছিলেন, তেমনই তাহার ছন্দেও তাঁহার কান অভ্যস্ত ছিল। ইহার পর,

ভারতচন্দ্রের কাব্যে সেই বাংলা ভাষা ও ছন্দেব যতখানি শিল্পোৎকর্ষ হইয়াছিল, তাহা তিনি নিশ্চয় লক্ষ্য কবিয়াছিলেন। কার্যতঃ, তিনি তৎকালপ্রচলিত কৃতিবাস ও কাশীদাসের কাব্য হইতেই তাঁহার ছন্দের চরণ আহরণ করিয়াছিলেন, এবং ভারতচন্দ্র হইতে তিনি, ছন্দের মধ্যে বাংলা বাক্‌ভঙ্গির স্থান সম্বন্ধে, বিশেষ ইঙ্গিতও পাইয়াছিলেন। চৌদ্দ অক্ষরবৎ ওই চরণ, এবং ভাষাব কথঞ্চিৎ মার্জিত সাধুরীতি, এবং ছন্দের মধ্যে বাক্‌ভঙ্গি কিছু কিছু ইঙ্গিত—ইহার বেশি কিছু তিনি তাঁহার পূর্ববর্তী কবিদের নিকট হইতে পান নাই, এবং ইহাই সম্বল কবিয়া তিনি বাংলায় অমিত্রাক্ষর ছন্দ বচনা কবিত্তে সাহসী হইয়াছিলেন। বাংলায় একটি প্রবাদ আছে—‘যে খেলিতে জানে সে কীনা কড়িতেও খেলে’, মধুসূদনকেও প্রায় সেইরূপ খেলিতে হইয়াছিল; তফাত এই যে, তিনি এই কানাকড়ির মধ্যেই স্ববর্ণছাতি দেখিতে পাউয়াছিলেন—যাহা সকালে আব কেহ দেখিতে পায় নাই। মধুসূদন নিজে তাঁহাব এই ছন্দের নির্মাণকৌশল সম্বন্ধে বেশি কিছু বলেন নাই—যেখানে যেটুকু উল্লেখ কবিয়াছেন, পবে তাহা বলিতেছি। তিনি যে মিল্টনের ছন্দেব আদর্শেই এই বাংলা ছন্দ গড়িয়াছেন, তাহাতে সন্দেহ নাই, কিন্তু তাহা সম্ভব হইল কেমন করিয়া? মিল্টনের পূর্বে যেমন Marlowe, Shakespeare,—বাঙালী কবি গুরুও তেমনই মিল্টন! বাংলা ছন্দের আদর্শ সন্ধান করিতে হইবে ইংবাজী কাব্যে—এমন কথা কে কবে শুনিয়াছে।

মিল্টনের সেই ‘five-stress line’-এব মাপে বাংলা পয়ারের মাপ যে অনেকটা মেলে, তাহা বৃষ্টি, কিন্তু তাহার সেই ‘five-stress’, আর এই একটানা স্রবের এক সম্পূর্ণ ভিন্ন প্রকৃতিব ছন্দ—ইহাদের মধ্যে মিল কোথায়? তবু মধুসূদন তাহাতে হটলেন না; তিনি নাকি ষষ্ঠীক্রমোহন ঠাকুরের আশঙ্কা নিবারণ করিয়া বলিয়াছিলেন—বাংলার পশ্চাতে তাহার জননী (বা মাতামহী) রূপে দাঁড়াইয়া আছে সংস্কৃত; অতএব ফরাসী ভাষাব মত ভাষাতেও যাহা সম্ভব হয় নাই, বাংলায় সেই অমিত্রাক্ষর ছন্দ অনায়াসে সম্ভব হইবে। ইহাতে, না হয় ভাষাকে সমৃদ্ধ করিবার—সুন্দর ও স্বগম্ভীর শব্দরাজি আহরণ কবিবার উপায় হইতে পারে; কিন্তু ইংবাজী ‘five-stress line’-এর সেই rhythm কেমন করিয়া আমদানি করা যাইবে?

বাংলা ছন্দের ওই মাপটি বড়ই সুবিধাজনক হইয়াছিল এবং সম্ভবত এই মাপটিই তাঁহার সবচেয়ে বড় ভরসার কারণ হইয়াছিল। ইংরেজী blank verse-এর চরণে যে দশটি অক্ষর (syllable) আছে, তাহা বাংলা বর্ণমাত্রিক অক্ষর নয়—তাহার প্রায় প্রত্যেকটির সঙ্গে যে একটি করিয়া হসন্ত বর্ণ থাকে, তাহার জ্ঞ, কালের হিসাবে সে চরণের মাপ আমাদের পয়ারের মাপ অপেক্ষা বরং একটু বেশিই হইবে। অতএব এই মাপটি বড়ই ভাল পাওয়া গিয়াছিল। আমার মনে হয়, ঠিক ঐ চৌদ্দ অক্ষরের ছন্দ তৈয়ারী না থাকিলে, বাংলায় অমিতাক্ষর ছন্দরচনা সম্ভব হইত না। বাংলায় যে এই ছন্দ সম্ভব হইয়াছে, তাহার কারণ—ভাষার প্রকৃতিবশে পয়ার ক্রমে সেই ১৬ মাত্রার সকল উপসর্গ দূর করিয়া খাঁটি চৌদ্দবর্ণের চরণে পরিণত হইতে পারিয়াছিল। এই চরণকে লইয়াই মধুসূদন তাহার ছন্দকে তরঙ্গিত, এবং সেই তরঙ্গিত ছন্দপ্রবাহকে কুলপ্রাবী করিতে সক্ষম হইয়াছিলেন। কিন্তু ওই মাপ একটা বড় কথা; চৌদ্দ অক্ষরের তটসীমা লঙ্ঘন করিয়া যে শ্রোত প্রবাহিয়া চলিয়াছে, তাহা ওই Rhythm বা তরঙ্গেরই শ্রোতাবেগ। ছন্দ সেই তটবন্ধন স্বীকার করিয়াই এমন মুক্ত গতি লাভ করে। ইহাই এ ছন্দের সবচেয়ে বড় রহস্য। ঐ মাপ যদি ঠিক না থাকে তবে, এ ছন্দের মেরুদণ্ড ভাঙিয়া যায়; তখন তাহা গল্প, কিংবা অল্প কোন ছন্দ হইয়া দাঁড়ায়। মধুসূদন এসব কিছুই বলিবার আবশ্যকতা বোধ করেন নাই, তিনি কেবল মিল্টনের ছন্দ পড়িতে বলিয়াছেন, এবং এ ছন্দও পড়িবার সময়ে সেইমত কেবল যতিগুলির দিকে দৃষ্টি রাখিতে বলিয়াছেন। তাঁহার বিশ্বাস, তাহা হইলে আর সব ঠিক হইয়া যাইবে। তিনি যদি জানিতেন যে, একদিন তাঁহার এই ছন্দের নামকরণ হইবে “অমিতাক্ষর”, তাহা হইলে বোধ হয় শিহরিয়া উঠিতেন। অথবা, তাঁহার ছন্দ লইয়া এতবড় পাণ্ডিত্য যে কেহ করিবে, তাহা তিনি ভাবিতে পারেন নাই, তাই এ বিষয়ে দেশ-বাসীর মাথা ঘামাইতে চান নাই, কেবল যাহাতে তাহারা একটু তাল-মান রাখিয়া পড়িতে পারে, মাত্র তাহারই জ্ঞা চিন্তিত হইয়াছিলেন। মধুসূদনের ছন্দে যতির স্থান নির্দিষ্ট নয় বলিয়া, তাঁহার ছন্দ ‘অমিতাক্ষর’! অর্থাৎ তাহার অক্ষরসংখ্যাও ঠিক নাই—সে চরণ মাপহীন! কোন ছন্দ যে ‘অমিতাক্ষর’ হওয়া সম্ভবও গন্ত না

ইইয়া পণ্ড ইইতে পারে, এমন সিদ্ধান্ত মৌলিক বটে! কিন্তু কিছু বলিবার যো নাই, যাহারা বাংলা সাহিত্যের বৈদিক শ্রাদ্ধ-হোম করিতে স্কন্ধ করিয়াছেন—সেই ঋত্বিকগণেরই একজন এই অমূল্য তত্ত্বটি উদ্ধার করিয়াছেন। মিল্টনের ছন্দকে কেহ এখনও ‘অমিতাক্ষর’ বলিতে সাহস পায় নাই, তাহার কারণ বোধ হয়, সে দেশের বিশ্ববিদ্যালয়ে এখনও মিল্টনের কাব্য পাঠ্য হয় নাই। এই নামকরণের পক্ষে, সেই দুর্দান্ত ছন্দগণিত যে সকল যুক্তি দিয়াছেন, তাহা ইইতে কেবল ইহাই - বোধগম্য হয় যে, মধুসূদন তো কেবল ছন্দটাই সৃষ্টি করিয়াছিলেন, কিন্তু ছন্দের যে নাম বাখিয়াছিলেন, তাহা নিতান্তই ছন্দোহীন, অর্থাৎ বেশ মোলায়েম নয়; অতএব ঐ নামটা আর একটু ‘তান প্রধান’ করিয়া দেওয়া প্রয়োজন। এ ছন্দে যতির কাজ যে স্বতন্ত্র, তাহার সঙ্গে চরণের অক্ষর-সংখ্যার যে কোন বিরোধ নাই, এবং যে-কোন যতিস্থান পর্য্যন্ত পদচ্ছেদের মাত্রাসংখ্যা যেমনই হোক, মিল্টনের Iambic Pentameter বা ‘five-stress line’-এব মত, এই ছন্দও যে মূলে পয়ারের ৮+৬ প্রকৃতিসম্পন্ন, এবং ওই চৌদ্দ মাত্রার মাপটিই যে উহার প্রাণ—ইহা যে না বুঝিয়াছে, সে কেন হেমচন্দ্র পর্য্যন্ত দৌড় দিয়াই ক্ষান্ত হইল না? মধুসূদনের ‘অমিতাক্ষর’-ছন্দে যতির কাজ কি তাহা পরে বলিব; কিন্তু যাহার চরণগুলির ওই ৮+৬, এবং ১৪—Law of Gravitation-এর মতই একটা দুর্লভ নিয়ম, তাহাকেও ‘অমিতাক্ষর’ নাম দিতে বাধিল না! ইংরেজী ‘blank-verse’-এব ‘blank’-এর অর্থ কি? মধুসূদন তাহার যে বাংলা করিয়াছেন, তাহা কি তদপেক্ষা সার্থক হয় নাই? যে ছন্দতত্ত্ব অনুসারে ইহারও ভুল সংশোধন করিতে হয়, তাহাকেই দিক্!

## চতুর্থ অধ্যায়

অমিত্রাক্ষর ছন্দের স্বরূপ—গঠন ও উপাদান ; মধুসূদনের প্রথম প্রবাস ।

মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের চরণ কোনখানেই ‘অমিত্রাক্ষর’ নয় ; অমিত্রাক্ষর হইলে, উহার ওই পয়ারের কাঠামোটাই কোন প্রয়োজন হইত না। ওই ১৪ অক্ষরের মাপটিই বাংলা অমিত্রাক্ষরকে যেমন সম্ভব করিয়াছে, তেমনই ওই পদভাগও (৮+৬) অনাবশ্যক হইয়া যায় নাই। চরণেব ওই পদক্ষেপ—উহার অবয়বের ওই অঙ্গসঙ্কীর্ষ—এ ছন্দের স্বাধীন গতিভঙ্গির একটা বড় সহায় ; কারণ, ‘freedom’-এর সঙ্গে ওই ‘form’ আছে বলিয়াই, অমিত্রাক্ষর ছন্দ এমন মহিমা লাভ করিয়াছে। নূতনতর যতিবিশ্বাস ইহার সঙ্গীতকে যেমন বৃহত্তর সঙ্গতি (larger harmony) দান করিয়াছে, তেমনই ওই ৮+৬-এর যতিদুইটি ছন্দের উচ্ছৃঙ্খলতা নিবারণ করিয়াছে। চরণমধ্যে বা চরণান্তবে ভাব-অর্থের স্বচ্ছন্দ গতি-বেগ যেখানে আসিয়া যেমনই বিরাম লাভ করুক, ওই যতিদুইটি কখনও মুছিয়া যায় না। ইহাকেই আমি এ ছন্দের ‘Law of Gravitation’ বলিয়াছি। ওই মাপ এবং ওই যতি যদি ঠিক না থাকে, তবে ছন্দহিসাবে অমিত্রাক্ষরের বৈশিষ্ট্যই লোপ পায়—গিরিশ ঘোষের মিলহীন doggerel তাহার দৃষ্টান্ত। এ জ্ঞান যে কাহারও নাই, তাহার প্রমাণ—একালের মহা মহা ছন্দ-ধুবঙ্করগণ, গিরিশ ঘোষের ছন্দ, রবীন্দ্রনাথের ধাবমান (run on) পয়ার, এবং ‘বলাকা’র ছন্দ, এই সকলকেই অমিত্রাক্ষরের সমধর্মী মনে করিয়া, তুলনায় তাহাদের তারতম্য নির্দেশ করিয়া থাকেন। এ জ্ঞান এখনও হইল না যে, এই অমিত্রাক্ষর একটি সম্পূর্ণ ভিন্ন বস্তু—ইহার আত্মাই স্বতন্ত্র। আর সকল ছন্দই গীতিচ্ছন্দ ; কেবল ওই একটি ছন্দ তাহা নহে। অমিত্রাক্ষরেরও একটা লিরিক রূপ আছে ; ঊনবিংশ শতাব্দীর ইংরেজ কবিগণের মত আমাদের রবীন্দ্রনাথও তাহার যথেষ্ট চর্চা করিয়াছেন। কিন্তু মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর লিরিক তো নহেই, এমন কি, উহা নাটকগোষ্ঠীয়ও নয়—খাটি এপিকের অমিত্রাক্ষর ; অর্থাৎ উহা একেবারে নিকষ-কুলীন, —কিন্তু আমাদের দেশের নেড়া-নেড়ীর দল তাহা কিছুতেই বুঝিবে না !



চৌদ্দ অক্ষরের কম বা বেশি হইলে উহার জ্ঞাত থাকে না ; হয় কোমরে হাত দিয়া নাচিতে থাকে, বা কাঠি বাজায় ; নয় তো স্বর-মূৰ্ছনায় ঢলিয়া পড়ে । এইজন্যই চৌদ্দ অক্ষরের মাপটি এত মূল্যবান । ওই মাপের ওই চরণ, বাংলা কবিতায় দীর্ঘকাল কর্ণের ফলে, শেষে স্বাভাবিক বাক্‌ছন্দের অমূল্য হইয়া উঠিয়াছিল বলিয়াই, বাংলা কাব্যে এই ছন্দের সিংহাসন-রচনা আদৌ সম্ভব হইয়াছিল ।

চৌদ্দ অক্ষরের কথা বলিয়াছি, এক্ষণে মিলের কথা বলিব । সকল নামের মত ‘অমিত্রাক্ষর’ নামটিও এই ছন্দের একটি উপাধিমাাত্র—চূড়ান্ত পরিচয় নয় । সেকালে—হেম, নবীন প্রভৃতি কবিগণ, উহার ওই মিলহীনতাকেই আসল লক্ষণ মনে করিয়াছিলেন ; কিন্তু বাংলা ছন্দের পক্ষে মিলহীন হওয়া যে কত দুৰূহ—মিলের ঘুঙুর কাড়িয়া লইলে, তাহার পরিবর্তে কোন্‌ দুর্লভতর ভূষায় ইহাকে ভূষিত করা প্রয়োজন, সে ধারণা তাঁহাদের ছিল না । আরও ঠিক করিয়া বলিতে হইলে, মিলের অভাবপূরণ নয়—যেন সে ভাবনাই নয়,—মিলকে সম্পূর্ণ তুচ্ছ অনাবশ্যক করিয়া তোলাই এ ছন্দের গৌরব । এইজন্যই স্বচ্ছন্দ বতি, বা অনিয়মিত পদবিন্যাস সম্বন্ধে, যে-ছন্দে মিলের লেশমাত্র প্রয়োজনীয়তা আছে, সে ছন্দ অমিত্রাক্ষরের হাজার মাইলের মধ্যেও আসিতে পারে না,—তুলনীয় হওয়া তো পরের কথা । ঠিক সেই কারণেই, আজকাল যে সব মিলহীন কবিতা রচিত হইয়া থাকে, তাহাদের সহিতও অমিত্রাক্ষরের দূরতম সম্পর্ক নাই—যেমন সংস্কৃত প্রভৃতি ভাষার মিলহীন ছন্দ অমিত্রাক্ষর ছন্দ নয় ; সে সকল ছন্দও গীতিছন্দ ।

অতএব, আমরা এপর্যন্ত অমিত্রাক্ষর ছন্দের তিনটি বাহ্য লক্ষণ পাইতেছি ;—  
(১) চরণ হিসাবে উহা যেই পুরাতন পয়ার ; (২) উহাতে মিল নাই ; এবং (৩) ৮+৬-এর সেই বতি ছাড়াও, ইহার নিজস্ব একপ্রকার বতি আছে । কিন্তু এহ বাহ্য ; বাংলা ছন্দহিসাবে ( ইংরেজী ছন্দে সে প্রশ্নই উঠে না ) ইহার প্রথম বা প্রাথমিক বৈশিষ্ট্য—ইহার Rhythm বা ছন্দম্পন্দ । এই Rhythm-সৃষ্টি মধুমুদন যে উপায়ে করিয়াছিলেন, তাহার সবিশেষ আলোচনা পরে করিব ; এখন কেবল ইহাই বলিয়া রাখি যে, এই সমস্যা মধুমুদনকে কখনও উদ্বিগ্ন করে নাই ; ইহা বড়ই আশ্চর্যের কথা ! প্রথম হইতেই, মধুমুদনের লক্ষ্য ছিল—ওই নূতন বতি-বিন্যাস বা ছন্দের গতি-স্বাচ্ছন্দ্যের উপরে । অতএব মনে হয়, Rhythm এবং বতি

—অমিত্রাক্ষরের এই দুই প্রধান উপকরণের একটির সম্বন্ধে তিনি যেমন সম্পূর্ণ সজাগ ছিলেন, অপরটির (Rhythm) সম্বন্ধে তাঁহার কানই সজাগ ছিল, তাঁহাকে সজাগ থাকিতে হয় নাই; একটিকে নানা রকমে সাজাইয়া বার বার পড়িয়া কানের সন্মতিলাভ করিতে হইয়াছে, অপরটিকে, শব্দের ধ্বনিতরঙ্গে—কান আপনিই ঠিক করিয়া লইয়াছে। নতুবা মধুসূদন তাঁহার নৃত্তর ছন্দ সম্বন্ধে পাঠকগণকে (বন্ধুর মারফৎ) কেবল এই কয়টি কথা বলিতেন না—

“So many fellows have, of late, been at me to explain to them the structure of the new verse, that I have been obliged to think on the subject [ ইহার পূর্বে একবারও আবশ্যক হয় নাই! ], and the result is that I find that the যতি instead of being confined to the 8th syllable, naturally comes in after the 2nd, 3rd, 4th, 6th, 7th, 10th, 11th and 12th.”

ইহাতেও দেখা যায় যে, তখন পর্য্যন্ত এবিষয়ে বিশেষভাবে চিন্তা করিবার অবকাশ বা প্রয়োজন তাঁহার হয় নাই, এবং এক্ষণে ইহাই হইল তাঁহার বিশেষ চিন্তার ফল! ইহার পূর্বে আর একবার তিনি এই মাত্র বলিয়াছিলেন—

“If your friends know English, let them read the Paradise Lost, and they will find, how the verse in which the Bengali poetaster writes is constructed. Let your friends guide their voices by the pause (as in the English Blank Verse) and they will soon swear that this is the noblest measure in the language.”

—এই উক্তিটিতেই বরং—যতই অসম্পূর্ণ হউক—মধুসূদন তাঁহার ছন্দ নির্মাণ-কৌশলের একটা বড় সন্ধান দিয়াছেন; সেই সন্ধান অনুসারেই আমরাগিকে অগ্রসর হইতে হইবে। মিল্টনের ছন্দের যতিবিভাগ-পদ্ধতির কথাটাই কবি এখানে বিশেষ করিয়া উল্লেখ করিলেও, আসলে ইহার মধ্যে সব কথাই আছে; তিনি যে, কেবল যতিই নয়, ছন্দসম্পদের সর্ববিধ কৌশল উহা হইতে আদায় করিয়াছিলেন, পরে আমি তাহাও দেখাইব। কিন্তু কবির সে বিষয়ে কোন সন্ধান চিন্তাই নাই—এমন একটি সম্পূর্ণ বিজাতীয় ভাষার ছন্দ-কৌশল বাংলা ভাষার উপযোগী হইল কি করিয়া, তাহার কোনও কৈফিয়ৎই নাই; এ যেন—“Let there be light, and there was light!” তথাপি উপায় নাই, যেমন করিয়া হউক—এ রহস্যের সমাধান আমরাগিকেই করিতে হইবে।

ইংরেজী ছন্দ পয়ারের মত পদভূমক নয়—পর্বভূমক ; তাহার চরণে যতি পড়ে foot বা পর্বের পরে—অক্ষরের পরে নয়। মধুসূদনের ছন্দে পদভাগেরও পদচ্ছেদ আছে, এই পদচ্ছেদের পরেই যতির স্থান হইয়া থাকে ; তাই বলিয়াই পদচ্ছেদগুলিই এক একটি ‘foot’ নয়। এসব বিচার তিনি করেন নাই। কাজ কি ওসব ব্যাকরণ-সমস্যার মধ্যে গিয়া ? ছন্দটি কানে বেশ লাগিতেছে তো ! ব্যস, আর কি চাই ? বাংলা পয়ারে ওই সকল হান্ধামা সত্যই নাই—পদ বা metrical section আছে, কিন্তু তাহার মধ্যে নিয়মিত পদচ্ছেদ বা পর্ব নাই। প্রাচীন পয়ার একেবারে নিছক বর্ণবৃত্ত ছন্দই বটে, তাহাতে বর্ণগত কালাংশ (unit), এবং তাহারই মাপে প্রত্যেক শব্দের, তথা পদসমষ্টির কালপরিমাণই ছন্দের ছন্দ বজায় রাখে। ইহাতে যেমন সংস্কৃত গণবৃত্তের মত কোন নির্দিষ্ট বর্ণসঙ্খ্যা নাই, তেমনই হ্রস্ব-দীর্ঘ স্বর-পরস্পরার ছন্দস্পন্দনও নাই। মিল্টনের ছন্দে পদচ্ছেদের স্থানে foot আছে, এবং প্রধানত, অক্ষরবিশেষের গুরু উচ্চারণে ছন্দস্পন্দের সৃষ্টি হয়। মধুসূদনের এসব বিচার করিবার প্রবৃত্তিও ছিল না, অবকাশও ছিল না ; ছিলনা বলিয়াই, তিনি যাহা অভাবনীয় তাহাকেও সম্ভব করিতে পারিয়াছেন। মধুসূদন মিল্টনের ছন্দকে, ইংরেজী ছন্দস্বত্বের সাহায্যে, কখনও বুঝিতে চেষ্টা করেন নাই—তাই, ওই ছন্দের ধনি-সঙ্গীত উপভোগ করিবার কালে, তাহার কান কিছুক্ষণের জগ্গ ও ইংরেজী বাক্যরীতি বা বাক্যার্থ, এমন কি, শব্দের অর্থ পর্যাস্ত উপেক্ষা করিয়া, কেবল ধনিটিকে মাত্র গ্রাহ্য করিয়াছে। এ সম্বন্ধে বিশেষ আলোচনা করিবার অবকাশ পরে ঘটিবে, এখানে প্রাসঙ্গিকভাবে কিছু বলিব ; ইংরেজী অমিত্রাক্ষর বাংলা ছন্দে ছন্দান্তরিত হইল কোন মত্রে, এখানে তাহার একটু আভাস দিব।

বাংলা অমিত্রাক্ষরের ভিত্তি যেমন পয়ার, তেমনই মিল্টনের ছন্দের ভিত্তিও—ইংরেজী পয়ার—Heroic Verse বা Iambic Pentameter। মিল্টন ইহাকেই অবলম্বন করিয়া, এবং ইহাকে যতদূর সম্ভব শিথিল করিয়া, তাহার অমিত্রাক্ষর নির্মাণ করিয়াছিলেন। মধুসূদনের কানে এই ইংরেজী পয়ারের ধনি-কি ভাবে ধরা দেওয়া সম্ভব, তাহা দেখাইবার জন্ত, আমি, একেবারে মিল্টনের ছন্দে না গিয়া, একটি খাঁটি Heroic Verse-এর চরণ লইব, যথা—

The curfew tolls the knell of parting day

এই চরণটির ছন্দ-ব্যাকরণ এইরূপ—

“The cur—few tolls— | the knell—of par—ting day

মিল্টনের ছন্দ যাহার পড়া অভ্যাস হইয়াছে তাহার কানে, এই পংক্তিটির ছন্দধ্বনি অনায়াসে এইরূপ শুনিতে হইবে—

The “curfew—tolls | the knell—of parting day

—অর্থাৎ, পদভাগ ঠিক রহিল, কেবল পর্ব বা foot-এর পরিবর্তে ওই পদভাগের মধ্যে বিভিন্ন আয়তনের পদচ্ছেদ মাত্র দেখা দিল। এখানে মাত্র চারিটি পদচ্ছেদ আছে (অন্যত্র বেশি থাকিতে পারে), এবং চারিটি বড় stress আছে। ইংরেজী ছন্দের এইরূপ শ্রুতি-শৃঙ্খল নির্ণয় করিয়া, এবং কানে কেবল তাহাই রক্ষা করিয়া, বাংলায় তাহার অনুরূপ ধ্বনি সৃষ্টি করা যে দুঃসম্ভব নয়, তাহা আমরা পরে দেখিব। ইহাতে যেমন পর্বের গোলযোগ আর থাকে না, তেমনই ছন্দস্পন্দরীতিরও বিশেষ ব্যাঘাত ঘটে না। ছন্দস্পন্দ বা Rhythm-এর কথাও পরে বলিব। তৎপূর্বে মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর-রচনার প্রয়াসের একটু ইতিহাস দিব।

মধুসূদন সর্বপ্রথম তাঁহার ‘পদ্মাবতী’ নাটকের জন্ত অমিত্রাক্ষর ছন্দে কতকগুলি পংক্তি রচনা করিয়াছিলেন। সেই নাটকে এই পংক্তিগুলি আছে—

জগৎ মম দেবকুলে,—অমৃতের সহ  
গরল জন্মিয়াছিল সাগর মস্থনে।  
ধর্মার্থ সকলি সমান মোর কাছে।  
পরের যাহাতে ঘটে বিপরীত, তাতে  
হিত মোর, পরহুঃখে সদা আমি স্থখী।

এখানে কবির একমাত্র লক্ষ্য—ভাষায় কথ্যভঙ্গিকে, এবং ছন্দে বাক্যরীতিকে প্রাধান্য দিয়া তদনুযায়ী যতিস্থাপন। কিন্তু এই প্রথম প্রয়াস প্রায় ব্যর্থ হইয়াছে; মিলের পরিবর্তে ছন্দস্পন্দ নাই—সেজন্ত নূতনতর যতিবিচ্ছিন্নতার চেষ্টাও ব্যর্থ হইয়াছে। রচনা প্রায় গভ্র হইয়া উঠিয়াছে—ওই ‘জন্মিয়াছিল’ ক্রিয়াপদটি সে পক্ষে কম বিপদজনক হয় নাই।

ইহার পর, 'তিলোত্তমাসম্বন্ধে'র এই পংক্তিগুলিতে মধুসূদনের ছন্দ-সাধনা আর এক স্তরে উঠিয়াছে। যথা—

আচাষিতে পূর্বভাগে গগনমণ্ডল  
উজ্জলিল, যেন দ্রুত পাবকের শিখা,  
ঠেলি কেনি' দুই পাশে তিমির তরঙ্গ  
উঠিলা অঘরপথে, কিংবা দ্বিষাম্পতি  
অরণ্য সারথি সহ স্বর্ণচক্রপথে  
উদয় অচলে আসি দরশন দিলা।

\* \* \*

এ সুন্দর প্রভাকর-পরিধি মাঝারে,  
মেঘদানে বসি ওগো কোন্ সতী ওই ?  
কেমনে, কহ, মা বেতকমলবাগিনী !  
কেমনে মানব আশি চাব ওর পানে ?  
রবিচ্ছবি পানে, দেবি ! কে পারে চাহিতে ?  
এ দুর্বল দাসে কর তব বলে বলী।

—এখানে তেমন ছন্দম্পন্দ, অথবা পদমধ্যস্থ বিরাম-ঘতির কৌশল না থাকিলেও  
—মিলের অভাব আর একটা বস্তুর দ্বারা পূরণ হইয়াছে; নিপুণ শব্দযোজনায়  
জন্ত পংক্তিগুলির সুররস্বারে একটি সুললিত কাব্যচ্ছন্দের সৃষ্টি হইয়াছে; অর্থাৎ,  
ইহাই বাংলা কবিতার প্রথম Lyrical Blank Verse; এখানে speech-  
rhythm-এর পক্ষা ত্যাগ করিয়াই কবি কতকটা সাফল্যলাভ করিয়াছেন। উপরি-  
উদ্ধৃত পংক্তিগুলিতে ইহাই প্রমাণ হইল যে, মিল ত্যাগ করিয়াও বাংলায় ছন্দসঙ্গীত  
সম্ভব। কিন্তু এ অমিত্রাক্ষর Epic নয়—Lyric-এর উপযোগী; ইহাতে ভাবের  
সুরই আছে—প্রাণের সর্ববিধ অনুভূতি ও আকৃতির বিচিত্র কণ্ঠস্বর-সঙ্গীত নাই।  
তথাপি, ইহাই প্রথম খাটি মিলহীন বাংলা কাব্যচ্ছন্দ—ইহাতেই কবি-মধুসূদনের  
জন্ম হইল। আজ এতকাল পরেও, যখন এইরূপ পংক্তিপর্ব পাঠ করি, এবং  
ইহার সহিত পূর্ববর্তী বাংলা ছন্দের তুলনা করি, তখন বিশ্বয়ে অভিভূত না হইয়া  
পারি না। এই Lyric Blank Verse-ই পরে রবীন্দ্রনাথের হাতে অপূর্ব  
শীতিস্বকার লাভ করিয়াছে। তথাপি, ইহার ছন্দগতিতে যে যতি-সংঘম আছে—  
ইহার সুপরিমিত পদক্ষেপে যে একটি ধীর মাধুর্য আছে, রবীন্দ্রনাথের ছন্দে তাহা

নাই ; তাহার কারণ, দুই কবির প্রকৃতিই স্বতন্ত্র—একজনের প্রকৃতি ক্লাসিক্যাল, অপরের রোমান্টিক ।

কিন্তু মধুসূদন শীঘ্রই বুঝিতে পারিলেন, গীতিস্বরপ্রধান অমিত্রাক্ষর তাঁহার কাম্য নহে । ‘তিলোত্তমা’ তাঁহার প্রথম কাব্য, এখানে তিনি নিছক কাব্যপ্রেরণার বশবর্তী হইয়া, ছন্দের মত, কল্পনারও একটা মুক্তি-স্থখ আশ্বাসন করিতে ব্যাকুল । ছন্দকে এই পর্য্যন্ত আয়ত্ত করিয়া তিনি সহসা মহাকাব্য-রচনার প্রবল প্রেরণা অনুভব করিলেন—দুঃসাহস বাড়িয়া গেল । কিন্তু পুরানো পয়ারের সেই লিরিক প্রবৃত্তিকে এইরূপ প্রেরণ দিয়া মহাকাব্যের ছন্দ সৃষ্টি করা যাইবে না—তাই তিনি মিল্টনের ছন্দধ্বনি বাংলায় প্রতিধ্বনিত করিবার উপায় সন্ধান করিতে লাগিলেন । আমি পূর্বে ইংরেজী ছন্দটিকে বাংলায় ধরিবার একটা সঙ্কেত নির্দেশ করিয়াছি—  
—একটা স্থল সাদৃশ্য-বোধ যে সন্ধ্যা, তাহা দেখাইয়াছি । কিন্তু আসল সমস্যা ওই ঝাঁকগুলি । সেইরূপ ঝাঁকের আভাস ইতিপূর্বে ভারতচন্দ্রের পয়ারে দেখা দিলেও—রীতিমত rhythmic accent হিসাবে তাহার পরীক্ষা তখনও হয় নাই । বাংলা উচ্চারণ-রীতিতে, শব্দ বা বাক্যাংশের আন্ত-অক্ষরে যেটুকু ঝাঁক পড়ে, তাহাও এই ছন্দের পক্ষে পর্যাপ্ত নহে । ছড়ার ছন্দে, আন্ত-অক্ষরে যে ধরণের স্বরবৃদ্ধি হয়, তাহা দ্বারাও ছন্দস্পন্দের বৈচিত্র্য-বিধান অসম্ভব ; তাহাতে ছন্দ একরূপ স্পন্দিত হয় বটে, কিন্তু তাহার সেই একঘেয়ে পুনরাবৃত্তি ছন্দের স্বরকে কথার অনুকূল করে না । ঈশ্বরগুপ্তের স্বরহীন পয়ারও একপ্রকার ছড়ার ছন্দের মত শুনিতে হয়—

বিড়ালাকী বিধুমুখী মুখে গজ ছোটে

—ইহার চার-চার পদচ্ছেদ লক্ষণীয়, এবং ইহাও পড়িবার সময়ে প্রতি পর্বের আন্ত-অক্ষরে একটু ঝাঁক দিলে ভাল হয় ; ইহাও যেন—

এক কড়া রাধেন বাড়েন এক কড়া খান

—এইরূপ ছড়ার খুব নিকট-জ্ঞাতি । এইরূপ ছক-কাটা ছন্দ, ও নিয়মিত ঝাঁক অমিত্রাক্ষরের পক্ষে যে অচল, তাহার প্রমাণ—মিল্টনের ছন্দেও ইংরেজী Iambic foot-এর ঘন ঘন নিয়ম-লঙ্ঘন । মধুসূদনের কান বোধ হয় প্রথম হইতেই এই তত্ত্বটিকে আভাসে বুঝিয়া লইয়াছিল । বাংলা ছন্দে একটু ঝাঁকের

অবকাশ আছে বটে, কিন্তু তাহা সৰ্বত্র আন্ত-অক্ষরের ঝোঁক। তথাপি সেই ঝোঁকের বলেই শব্দগুলি পরস্পর বিচ্ছিন্ন হইয়া পদচ্ছেদের সৃষ্টি করে। এই পদচ্ছেদ অনুসারেই ঝোঁকগুলির স্থান-সন্নিবেশ হইলে, ছন্দ প্রকৃত অমিত্রাক্ষর-গুণোপেত হইতে পারিবে—ভাব-অর্থের বিচিত্র ধনিময় অভিব্যক্তিকে ধারণ করিতে সমর্থ হইবে, এই ধারণা তাঁহার মনে উদয় হইতে বিলম্ব হয় নাই। তথাপি ‘তিলোত্তমা’র প্রায় সঙ্গে সঙ্গেই ‘মেঘনাদে’র মেঘনির্ঘোষ ধনিয়া উঠা বিস্ময়কর বটে; ইহাতে প্রমাণ হয়, মধুসূদনের প্রতিভার বিকাশ অসম্ভব দ্রুত হইয়াছিল; অর্থাৎ যে অসাধারণ অম-শক্তিকে প্রতিভার প্রধান লক্ষণ বলা হইয়া থাকে, এই অল্প সময়টুকুতে মধুসূদনের ভিতরে সেই শক্তির পূর্ণ ক্রিয়া চলিতেছিল। তিনি যে, এই সময়ে কৃত্তিবাস ও কাশীদাসের ভাষা, এবং ভারতচন্দ্রের পয়ার, এই দুইয়ের সহিত কানের ও মনের ঘনিষ্ঠ পরিচয় করিতে-ছিলেন, তাহা খুবই সম্ভব বলিয়া মনে হয়। ছন্দের সঙ্গে সঙ্গেই ভাষারও আবর্তন হয়; তাই, খাঁটি বাংলা বাক্যশক্তি আরও ভাল করিয়া আয়ত্ত করার পর, তিনি সেই পদ্ধতিতেই প্রচুর পরিমাণে সাধু সংস্কৃত শব্দ যোজনা করা আবশ্যক বোধ করিয়াছিলেন—মিলটনের কাব্যের ধনিবৈভবও যে কেন খাঁটি Saxon ইংরেজীর দ্বারা সম্ভব হয় নাই, তাহা তিনি জানিতেন। ‘তিলোত্তমা’র যে পংক্তিগুলি আমি পূর্বে উদ্ধৃত করিয়াছি, তাহা বাংলা কাব্যভাষার উপর মধুসূদনের অসাধারণ অধিকারের সাক্ষ্য দিতেছে। সে ভাষা যেমন খাঁটি বাংলা ভাষা, তেমনই তাহাতে যে নূতন ছন্দধনি যুক্ত হইয়াছে, তাহার রূপটিই নূতন—মূল প্রকৃতি নূতন নয়। ইহার পর, এই ভাষারই বাগবৈভব—তথা ধনিগৌরব—বৃদ্ধি করিয়া, মধুসূদন যে কাব্যসঙ্গীত সৃষ্টি করিলেন, তাহারও মূলে রহিয়াছে সেই খাঁটি বাংলা বাচন-ভঙ্গি ও বাক্যরীতি; এতবড় কাব্যচ্ছন্দ—এমন সুমহান দঙ্গীত-রব সহজ ও স্বাভাবিক বাক্যচ্ছন্দের উপরেই প্রতিষ্ঠিত হইল। এইবার আমি মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের ধনিকৌশল যতদূর সম্ভব বিশদভাবে ব্যাখ্যা করিবার চেষ্টা করিব।

## পঞ্চম অধ্যায়

দেবদাস-কাব্যের অমিত্রাক্ষর, পুরাতন পয়ার-ছন্দের রূপান্তর, মাত্রা, অক্ষর, ও বৈকি ;  
মিল্টনের নিকটে মধুসূদনের ঋণ।

আমি পূর্বে পয়ার ছন্দের যে ক্রমবিবর্তন দেখাইয়াছি, তাহাতে শেষ পর্য্যন্ত চারু অক্ষরের পদচ্ছেদ প্রকট বা প্রচ্ছন্ন রহিয়াছে—ইহাই ছন্দের সেই আদি প্রযুক্তির জের ; এইরূপ চারের ছক-কাটা, এবং সুরযুক্ত ছিল বলিয়াই, পয়ারে ভাষার ধ্বনি-রূপটি কখনও আমল পায় নাই। শেষে ভারতচন্দ্রের যুগে আসিয়া বাংলা শব্দগুলির পৃথক ধ্বনিসুষ্ঠি এ ছন্দে কিছু কিছু দেখা দিতে আরম্ভ করিয়াছে—পদগুলি চারের ছক-কাটা না হইয়া, শব্দের আয়তন অনুসারে ভিন্নতর ছন্দের সৃষ্টি করিতেছে বলিয়া মনে হয়। কারণ, রচনা গীতিপ্রধান না হইয়া—বর্ণনা, বিবৃতি ও চিত্রপ্রধান হওয়ায়, এবং তজ্জন্ম ভাব-অর্থকে মুক্তিমান করা—শব্দ-ভাণ্ডারকে চিত্রকরের বর্ণভাণ্ডে পরিণত করা অত্যাবশ্যক হওয়ায়, ছন্দকেও ‘গীতি’ হইতে ‘কথা’র অভিমুখী হইতে হইয়াছিল ; কবিগণকে—শুধু ছন্দ নয়, শব্দকোশলের দিকেও দৃষ্টি রাখিতে হইয়াছিল। এজন্ত এখন হইতে ছন্দের মধ্যে ২, ৩, ৫, ৬-অক্ষরের পদচ্ছেদ দেখা দিয়াছে। ভারতচন্দ্রের কবিতায় ছন্দের উপরে ভাষার কথাভঙ্গির প্রভাব আরও বাড়িয়াছে, এবং আবশ্যকমত, একই কবিতায়, পাশাপাশি ‘গীতি’ ও ‘কথা’র স্থান পাইয়াছে, যেমন—

বসিলা নারের বাড়ে নাশাইয়া পদ।

কিবা শোভা নদীতে ফুটিল কোকনদ।

পাটনি বলিছে মাগো বৈস ভাল হয়ে।

পারে ধরি কি জানি কুমারে ঘাবে লয়ে।

ইহার প্রথম দুই পংক্তির গীতিস্বর যেমন স্পষ্ট, তেমনই শেষের চরণ দুইটিতে কথার ছন্দই প্রবল। আমার বিশ্বাস, মধুসূদন এ সকলই লক্ষ্য করিয়াছিলেন, অথবা অজ্ঞানে আত্মসাৎ করিয়াছিলেন। কিন্তু কেবল শব্দ-অনুযায়ী পদচ্ছেদের ভঙ্গিই নয়, মধুসূদনের প্রয়োজন আরও বেশি। দ্রুতন বাংলা-গদ্য হইতেই



মধুসূদন তাঁহার প্রয়োজনসিদ্ধির পক্ষে আরও সুস্পষ্ট সঙ্কেত পাইয়াছিলেন বলিয়া মনে হয়। সেই গুণের ভাবও তাঁহার পরিকল্পিত মহাকাব্যের বাগ্‌বন্ধের প্রায় সমধর্মী। সেই গুণের বাক্যবিন্যাসে যে একটা ছন্দের আভাস ছিল, তাহা বাংলা ভাষায় সম্পূর্ণ নূতন। ইহার সেই বাক্যচ্ছন্দ নির্ভর করে প্রধানত দুইটি বস্তুর উপরে—(১) বাক্যের অঙ্গসম্বন্ধের ছন্দগুলি; (২) শব্দবিশেষের উপরে বাক্যরীতি-গত (syntactical) ঝোঁক। মধুসূদন ভারতচন্দ্রের কবিতাও যেমন পড়িয়াছিলেন, তেমনই বিভাসাগর প্রভৃতির গভীরচিন্তাও তাঁহার অজ্ঞাত ছিল না। এই সামান্য সঙ্কেতগুলি হইতেই তাঁহাকে তাঁহার ছন্দের প্রাথমিক উপকরণ উদ্ভাবন করিতে হইয়াছিল। ‘তিলোত্তমা’ হইতে ‘মেঘনাদে’ পৌছিয়া তিনি এই ভাব-অর্থের বাক্যচ্ছন্দকেই পয়ারের কাব্যচ্ছন্দের সহিত মিলাইয়া, অমিত্রাঙ্করের সেই আদি রূপটির একটি বড় পরিবর্তন সাধন করিলেন, তখন—

এ ছন্দের প্রভাকর-পরিধি মাঝারে  
মেঘাসনে বসি গুপো কোন্ সতী ওই ?

—এই গীতিচ্ছন্দের অমিত্রাঙ্কর রূপান্তরিত হইয়া একটি সম্পূর্ণ বিভিন্ন বস্তুতে পরিণত হইয়াছে,—

গাঁথিব নূতন মালা, তুলি সবঠনে  
তব কাব্যোতানে ফুল, ইচ্ছা সাজাইতে  
বিবিধ ভূষণে ভাষা; কিন্তু কোথা পাব,  
(দীন আমি!) রত্নরাজী, তুমি নাহি দিলে,  
রত্নাকর ? কৃপা, প্রভু, কর অকিঞ্চনে।

[ মধুসূদন ও বিভাসাগর উভয়েই, একই কারণে, রচনার কমা-সেমিকোলন কিছু বেশি ব্যবহার করিতেন ]

উপরের পংক্তিগুলি পড়িবার সময়ে, কেবল ভাব ও অর্থের অনুযায়ী বাক্যচ্ছন্দ করিলেই, এ ছন্দ যেন আপনিই চলিতে থাকিবে; অথচ, প্রত্যেক চরণের ছন্দ-যতিও (৮+৬) স্পষ্ট হইবে না। কিন্তু পড়িবার সময়ে, নূতন যতিগুলি ছাড়া, আর কি ঘটিতেছে,—পদভাগের মধ্যে ভিন্নতর বিরাম-স্থানই শুধু নয়, পদচ্ছন্দ-গুলি কি করিয়া হইতেছে, তাহা আমরা সব সময়ে লক্ষ্য করি না; কিন্তু কবির সেদিকে বিশেষ দৃষ্টি ও দৃষ্টি ছিল। স্বর্গীয় জ্যোতির্বিজ্ঞান ঠাকুর এ বিষয়ে যে

একটি কৌতুককর সংবাদ আমাদের কাছে দিয়েছেন, তাহা সত্যই মূল্যবান। তিনি লিখিয়াছেন, মধুসূদন তাঁহার কাব্য পাঠ করিবার সময়ে, ধীরে ধীরে প্রত্যেক শব্দটির পৃথক উচ্চারণ করিতেন—তাই, তাঁহার পাঠভঙ্গি বড়ই অদ্ভুত বোধ হইত। আমার মনে হয়, ইহা মধুসূদনের কাব্যপাঠ নয়—ছন্দপাঠের বর্ণনা; কবি তখন নূতন ছন্দটিকেই তাঁহার শ্রোতৃবর্গের কানে ভাল করিয়া ধরাইয়া দিবার চেষ্টা করিতেন—মিলহীন চরণগুলিকে স্পন্দিত করিবার রীতিটি বুঝাইবার জন্যই ওইরূপ করিয়া পড়িতেন। উপরি-উদ্ধৃত পংক্তিগুলি পড়িবার সময়ে, আমরাও—ততটা না হইলেও—কতকটা সেইরূপ করিয়াই পড়ি; অথচ পড়িবার সময়ে তাহা লক্ষ্য করি না; যথা—

গাঁধিব—নূতন মালা,—তুলি—সবতনে

উব—কাব্যোজ্ঞানে—ফুল,—ইচ্ছা—সাজাইতে

বিবিধ ভূষণে—ভাষা,—কিস্ত—কোথা পাব,

দীন আমি!—রত্নরাজী?—তুমি নাহি দিলে,

রত্নাকর?—কুপা—শ্রদ্ধ—কর—অকিঞ্চনে।

উপরে যে ছন্দগুলি দেখাইয়াছি, তাহা পদচ্ছেদ মাত্র; কারণ, ওই ছন্দগুলি, প্রত্যেক শব্দের আন্ত-অক্ষরে যে ঝাঁক পড়ে, তাহারই অনুযায়ী; শব্দও সর্বত্র একক নহে, সমাস বা অসময়ের ফলে তাহা যুক্ত হইতেও পারে। তথাপি, এইরূপ পদচ্ছেদ হইতেই বাংলায় ছন্দস্পন্দনের স্রষ্টি হইয়াছে—সেখানে ঝাঁকগুলি আরও প্রবল বলিয়া ছন্দগুলিও অন্তরূপ হইয়া থাকে; যথা—

গাঁধিব—নূতন মালা তুলি—সবতনে

উব—কাব্যোজ্ঞানে—ফুল, ইচ্ছা—সাজাইতে

বিবিধ ভূষণে—ভাষা; কিস্ত—কোথা পাব,

(দীন আমি!)—রত্নরাজী,—তুমি নাহি দিলে,

রত্নাকর?—কুপা, শ্রদ্ধ, কর—অকিঞ্চনে।

উপরে উচ্চারণগত ছোট বোঁকগুলি বাদ দিয়া—বাক্যরীতিগত ( syntactical ) বড় বোঁকগুলিই দেখাইয়াছি। এইরূপ বোঁকের ঠিক আগেই একটি করিয়া ছন্দ পড়িতেছে—পদচ্ছেদও সেই ভাবে হইতেছে। এ সবকিছু পরে আরও বলিব।

মধুসূদনের ছন্দের rhythm বা ছন্দস্পন্দনের প্রাথমিক পরিচয় এই পর্যন্ত। এক্ষেপে আমাদের বাংলা পয়ারের প্রকৃতি, ও তাহাতে এই বোঁকের স্থান এবং মূল্য সবকিছু, পুনরায় কিঞ্চিৎ আলোচনা করিতে হইবে।

‘মাত্রা’ ( Quantity ), ‘অক্ষর’ ( Syllable ) এবং বোঁক বা ‘স্বরবৃদ্ধি’ ( Stress, Accent )—ইহাদের কোন-একটা, ছন্দের unit বা পরিমাপক হিসাবে, ক্ষুদ্রতম অংশের কাজ করিয়া থাকে। আমাদের বাংলা ছন্দে ‘অক্ষর’ যে সেই কাজ করিয়া থাকে, তাহাতে সন্দেহ নাই। ইংরেজীতে বাহাকে syllable বলে, আমাদের অক্ষর তাহাই; যদিও গুণ ও ক্রিয়াহিসাবে উভয়ের মধ্যে প্রভেদ আছে। সংস্কৃত ছন্দশাস্ত্রে এই অক্ষরের নাম—‘বর্ণ’। অক্ষর যে-ছন্দের unit বা মাত্রা ( এখানে ‘মাত্রা’ শব্দটি সাধারণ অর্থে ব্যবহার করিতেছি ), তাহাতে অক্ষরসংখ্যা কম-বেশি হইবার জো নাই। সংস্কৃত ছন্দও মূলে অক্ষর-মাত্রিক; Rhythm বা ছন্দ-তরঙ্গের অন্ত অক্ষরের গুরু-লঘু গুণভেদ, এবং ছন্দে তাহার স্থান যেমনই হউক,—ওই অক্ষরের সংখ্যা সর্বদা ঠিক থাকা চাই। কিন্তু পরে, এই অক্ষর-মাত্রা—যুক্তাক্ষরের পূর্ব-বর্ণ এবং দীর্ঘস্বরযুক্ত বর্ণের প্রভাব স্বীকার করিয়া—আর এক প্রকার ছন্দের উদ্ভব করিয়াছে; সংস্কৃতে ইহাকে ‘জাতি ছন্দ’ বলে। প্রথমে প্রাকৃত বা ভঙ্গ-সংস্কৃত ভাষার কাব্যেই সম্ভবত এইরূপ মাত্রাবৃদ্ধিও ছন্দের ভিত্তিস্থানীয় হইয়া উঠিয়াছিল, এবং শেষে সংস্কৃতেও সেই ছন্দ চলিত হইয়াছিল—সে ইতিহাস আমার জানা নাই; কেবল ইহাই দেখিতেছি যে, বৈদিক ভাষার ছন্দ যেমনই হউক, খাটি সংস্কৃত ছন্দ বর্ণবৃত্ত ছিল; এইরূপ Quantity তাহার পরিমাপক ছিল না। বাংলার প্রাকৃত গোত্র-বংশে আদিতে তাহার ছন্দও এইরূপ মাত্রাবৃত্ত ছিল, তাহা আমরা দেখিয়াছি—পরে মাত্রার প্রভাবমুক্ত হইয়া আমাদের ছন্দ খাটি বর্ণবৃত্ত বা অক্ষরসংখ্যামূলক হইয়া দাঁড়াইল, কিন্তু সংস্কৃত বা অন্ত ছন্দের মত তাহাতে ছন্দস্পন্দনের কোন উপকরণ রহিল না—

অক্ষরগুলি যেমন সম-মাত্রার, তেমনই তাহারা মাত্রাশূণ্যবর্জিত। একরূপ ছন্দ, গানে ভিন্ন কবিতায় চলে না। ঐত্যেক অক্ষরকে স্বরাস্ত করিয়া একটা কাল-পরিমিত, যতিযুক্ত চরণ, এবং তাহার বিশিষ্ট ছাঁদটির পুনরাবর্তন—ইহাই এই ছন্দের প্রকৃতি। মাত্রা যেমন ইহার উপাদান নয়, তেমনই Stress বা স্বরবৃদ্ধি এ ছন্দের কোনরূপ সহায় নয়। ইংরেজী ছন্দে অক্ষর বা Syllable-এর একটা হিসাব থাকিলেও, তাহা Stress-প্রধান; সংস্কৃত ছন্দ বর্ণবৃত্ত হইলেও, তাহাতে অক্ষরের মাত্রা-শূণ্য ছন্দের একটা বড় সহায় হইয়া আছে। আমাদের প্রাচীন বাংলা ছন্দে ওই বর্ণ ছাড়া আর কিছুই নাই। কিন্তু আমি পূর্বে পদভূমক ছন্দকে—অর্থাৎ, এই জাতীয় বনিয়াদী বাংলা ছন্দকে ‘মাত্রিক’ বলিয়া নির্দেশ করিয়াছি। তাহার কারণ এই যে, আধুনিক পয়ার-জাতীয় ছন্দ যেমন পাড়াইয়াছে, তাহাতে বর্ণেরও একরূপ মাত্রা শূণ্য স্বীকার করিতে হয়, এবং তাহা ছন্দেরই প্রয়োজনে—ছন্দস্পন্দের নয়। আমরা এখন হসন্তবর্ণকে স্বরাস্ত করিয়া পড়ি না, অথচ তাহাকেও একটা পূরা unit হিসাবে গণ্য করি; এবং তাহা সম্ভব হইয়াছে—পূর্ব-বর্ণের ওজন বৃদ্ধি করিয়া। যেমন—

সমুখ সমরে পড়ি বীর-চূড়ামণি

ইহার ‘সমুখ’ যেমন চার অক্ষর নয়—তিন অক্ষর, তেমনই ‘বীর’ও এক অক্ষর না হইয়া দুই অক্ষর। যুক্ত-অক্ষরটির কথা ছাড়িয়া দিলাম, হসন্ত বর্ণটিকেও একটা পূরা unit ধরিতে হয়, এবং সেজন্ত পূর্ব-বর্ণের ওজন বা মাত্রা একটু বাড়াইয়া লওয়া হয়। অতএব দেখা যাইতেছে, আধুনিক পয়ার-জাতীয় ছন্দে, বর্ণসংখ্যার উপরে আর একটা বস্তুর যোগ হইয়াছে; ইহাকেই আমি একরূপ ‘Quantity’ বা মাত্রা-স্থানীয় করিয়া এ ছন্দকে ‘মাত্রিক’ বলিয়াছি। কিন্তু তৎসত্ত্বেও, রহস্ত এমনই যে, উহাও ঠিক মাত্রাবৃদ্ধি নয়; অর্থাৎ, ঐ পূর্ব-বর্ণের ওজন বৃদ্ধির দ্বারাই ছন্দরক্ষা হইতেছে না—হসন্তবর্ণটিকেও ঠিক ওই স্থানে চাই; এই মাত্রাবৃদ্ধির দ্বারা তাহারই মাত্রার অপূর্ণতাটুকু কোনরূপে পূরণ করা হইতেছে; প্রমাণ—

কাপীরাম দাস, কহে—

এই পদটির হসন্তবর্ণ দুইটি উঠাইয়া দিয়া, কেবল তাহার পূর্ব-বর্ণ ‘রা’ ও ‘দা’-এর মাত্রা বৃদ্ধি করিলে—একটু টানিয়া পড়িলে—ছন্দই নষ্ট হইয়া যাইবে; ওইরূপ

দীর্ঘ উচ্চারণ বাংলা ছন্দের অভাববিরুদ্ধ ! ওই ‘দা’ ও ‘রা’র পরে হসন্তবর্ণের স্থানটি লোপ পাইলে চলিলে না। বাংলার এই ছন্দকে ‘মাত্রিক’ বলিবার আরও কারণ এই যে, পদভূমক ছন্দে মাত্রার বিশেষ লক্ষণ না থাকিলেও সাধুভাষার ওই বনিয়াদী ছন্দেই তাহার প্রাচীন মাত্রাধর্ম যে এখনও সম্পূর্ণ লুপ্ত হয় নাই তাহার প্রমাণ, ওই ভাষার ধ্বনি হইতেই আধুনিক পদভূমক ছন্দের জন্ম হইয়াছে ; এবং তাহাতে মাত্রাবৃত্তের স্পষ্ট আমেজ রহিয়াছে।

এইবার এই খাটি বর্ণবৃত্তের বর্ণবিজ্ঞাসে rhythm কি করিয়া সম্ভব হইল তাহাই বলিব। আমাদের উচ্চারণে, শব্দ বা বাক্যাংশের (phrase) আন্ত-অক্ষরে একটু ঝাঁক পড়ে, সে কথা বলিয়াছি। আবার হসন্তবর্ণের জন্ত পূর্ব-অক্ষরে যে একটু মাত্রাবৃদ্ধি হয়, তাহাও দেখিয়াছি। এই দুইটির সাহায্যে, বাংলা ছন্দে ছন্দস্পন্দ সৃষ্টি করার উপায় পূর্ণ হইতেই ছিল। তথাপি, এপর্যন্ত বাংলা কবিতার ছন্দে স্বাভাবিক কণ্ঠস্বরভঙ্গি প্রায়শ পাওয়া যায় নাই—যেন প্রাণের ভাষা কাব্য-ছন্দে ছন্দিত হইতে পারে নাই। ঊনবিংশ শতাব্দীর তৃতীয় পাদে বাঙালীর প্রাণ যে মুক্তিকামনার আবেগে স্পন্দিত হইয়াছিল—ভাবচিন্তার ক্ষেত্রে, নতুন করিয়া যে আত্মপ্রতিষ্ঠার আগ্রহে সে অধীর হইয়াছিল—সেই Romantic ভাবোৎসারের ফলে, আর সকল আন্দোলনের মত, কাব্যের আদর্শ-সন্ধানে যে বিপ্লব আসন্ন হইয়া উঠিল—মধুসূদন তাহারই প্রথম ও প্রধান নেতা ; তিনিই, ভাষার পরেই যে বস্তু সহিত কবিতার ভাবগত যোগ অতিশয় গভীর, সেই ছন্দকে স্বাধীন স্বচ্ছন্দ বাক্যরীতি ও উচ্চারণরীতির সহিত যুক্ত করিলেন ; তাহাতে সেই পুরাতন অক্ষর, বা অরাস্ত বর্ণ, তাহার ছন্দোগত বৈশিষ্ট্য বজায় রাখিয়াই, নতুন গুণ-সমৃদ্ধি লাভ করিল—বাংলা বর্ণবৃত্ত সত্যকার ছন্দ-গোরবের অধিকারী হইল ; অক্ষরগুলি পূর্বের মতই পায়ে পায়ে ঠিক চলিতে লাগিল, কিন্তু তাহাদের মাথা শস্ত্রধীরের মত তুলিতে আরম্ভ করিল—আমাদের বর্ণবৃত্তেও অক্ষরের স্বরবৃদ্ধি ছন্দকে তরলিত করিতে লাগিল। এখনও বর্ণই ছন্দের পরিমাপক unit হইয়া আছে, কিন্তু অতঃপর Syllable-এর সহিত স্বরবৃদ্ধিও যুক্ত হইল ; দীর্ঘস্বর-জনিত মাত্রার (Quantity) কথা পরে বলিব।

কিন্তু ইংরেজী ছন্দের মত আমাদের ছন্দে এই স্বরবৃদ্ধি (accent) প্রাধান্য লাভ করে নাই—তাহার দ্বারা বর্ণের প্রাধান্য ক্ষুণ্ণ হয় নাই। বাংলায় ওই স্বর-

শুক্লির এমন শক্তি নাই, যাহাতে অক্ষর-পরিমাণকে গোণ করিয়া, ওই স্বর-বৃদ্ধির নিয়মিত বিভাগসই ছন্দকে ধারণ করিতে পারে। স্বর্ণের এই প্রাধান্য হেতু আমাদের ছন্দে—ধীর, দ্রুত, মন্থর—কত প্রকার লয় যে সম্ভব হইয়াছে, মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ভাল করিয়া পড়িতে জানিলে, তাহা লক্ষ্য করিয়া মুগ্ধ হইতে হয়। নিয়মিত গুরু-লঘু বর্ণপরম্পরার উপরে নির্ভর করে না বলিয়া এ ছন্দে কণ্ঠস্বরাশ্রিত ভাবের এমন লীলা সম্ভব হইয়াছে। সংস্কৃত গণ-মুক্ত অক্ষরবৃত্তেও এই কারণে কাব্যের ভাবরূপ এমন সজীবতা লাভ করে। বর্ণ বা অক্ষর, এবং এই স্বরবৃদ্ধি—এই দুইয়েরই সহযোগে মধুসূদনের ছন্দ এইরূপ সজীব ও শক্তিশালী হইয়াছে। অতএব মিল্টন যে উপাদান ও উপকরণ হইতে এমন অপূর্ব ছন্দ-সজীত সৃষ্টি করিয়াছিলেন—‘Syllable’, ‘Accent’ এবং ‘Quantity’—এ সকলকেই ছন্দ-রাসায়নিক যাত্ৰকের মত তিনি যেরূপ মিলাইয়াছিলেন, সে বিষয়ে মধুসূদনের কেবল ওই Syllable-এর স্ববিধাই ছিল, অপর স্ববিধাগুলি নিজেই করিয়া লইতে হইয়াছিল, মিল্টনের কেবল Stress-এর স্ববিধাই ছিল, অপরগুলিও তিনি নিজের শক্তিবলে সৃষ্টি করিয়া লইয়াছিলেন। মধুসূদনের ওই Stress, Accent বা Quantity-র স্থযোগ ছিল না—বাংলার পক্ষে সে স্থযোগ কবিয়া লওয়া একরূপ দৈবশক্তি-সাপেক্ষই বটে। কোথায় সংস্কৃত বর্ণবৃত্তের সেই স্বরতরঙ্গলীলা—

সর্গধর্ম্মান্ পরিভ্রাজ্য মামেকং শরণং ত্রয়

অথবা—

যদক্ষরং বেদকিনো বদন্তি 'বিশন্তি' বদ যতযো বীতরাগা,

[ সংস্কৃত ছন্দেও স্বরবৃদ্ধি একজাতীয় নয় বলিয়া দুই রকমের চিহ্ন ব্যবহার করিয়াছি। ]

—আব কোথায় বা সেই বর্ণমাত্রাসম্বল নিস্তরঙ্গ পুরানো পয়ার—

রতনরঞ্জিত তার পদাঙ্গুলি সব।

রাজহাস গতি যেন নুপূরের রব।

মধুসূদনের কানে অবশ্য সংস্কৃত অল্পহুঁভের বাজনা বাজে নাই—তাঁহার কানে বাজিতেছিল—

Hail—holy light / "offspring—of Heaven—firstborn !

\*

\*

\*

কিংবা—

Then feed on thoughts that voluntary move

Harmonious numbers, as the wakeful bird

Sings darkling, and in shadiest covert hid

Tunes her nocturnal song.

অথবা—

Bright effluence of bright essence increate

[ চিহ্নগুলি ছন্দ-বাক্যের চিহ্ন নয়। প্রত্যেক চরণে যে প্রবল স্বরবৃদ্ধি (stress) আছে তাহার স্থানে (") চিহ্ন, এবং যেখানে ওই স্বরবৃদ্ধিতে দীর্ঘ স্বরমাত্রার বেগ আছে, সেখানে অক্ষরের নিম্নে ( — ) এই চিহ্ন দিয়াছি। ]

সংস্কৃতের ছন্দম্পন্দ বাংলায় সম্ভব নয়, কিন্তু কতকটা এই ধরনের তরঙ্গ বাংলায় যে সম্ভব তাহার কারণ পূর্বে আলোচনা করিয়াছি ; এবং ইংরেজী ছন্দের সহিত এই ধনিসাদৃশ্যের সম্ভাব্যতাও পূর্বে উদাহরণসহ উল্লেখ করিয়াছি। উপরে উদ্ধৃত দুই ভাষার কবিতার—একটি বর্ণবৃত্ত, অপরটি একরূপ Accent-বৃত্ত, ভাষার ধনি-প্রকৃতির জ্ঞান ছন্দই ভিন্নজাতীয়। আসলে, ওই Accent, Syllable এবং Quantity নামগুলির একটা সাধারণ অর্থ থাকিলেও, ভাষাবিশেষে উহাদের প্রত্যেকটির গুণ স্বতন্ত্র। সংস্কৃত syllable এবং ইংরেজী syllable যেমন ব্যাকরণ অনুসারে এক হইলেও, কার্য্যত বিভিন্ন ভাষায় বিভিন্ন ধনিকরূপ ধারণ করে, তেমনই ইংরেজীর Stress ও সংস্কৃতের স্বরবৃদ্ধি এক নয়—বাংলায়ও নহে। Quantity নামে, ছন্দের যে সাধারণ উপাদান বুঝায়—দুই বিভিন্ন ভাষায় সেই Quantity-মূলক ছন্দ একই-রূপ ধনির সৃষ্টি করে না। উপরি-উদ্ধৃত সংস্কৃত ছন্দে যে Syllable এবং যে Stress বা স্বরবৃদ্ধি আছে, ইংরেজীতেও সেই দুই নামের দুই বস্তুই আছে, এমন কি দীর্ঘ-স্বরও যেমন আছে, তেমনই, যে স্বরবৃদ্ধি বা Stress আছে, তাহাও

সংস্কৃতের যুক্তাক্ষর-পূর্ব বর্ণের প্রায় সমজাতীয়। তথাপি উভয়ের ছন্দধ্বনিতে আদৌ সাদৃশ্য নাই। বাংলা ‘অক্ষর’ ও সংস্কৃত ‘অক্ষর’ এক হইলেও, বাংলা পয়ারে যুক্ত বা অযুক্ত হসন্তের ব্যবহার একটু বিচিত্র বলিয়া, অক্ষরের ধ্বনিধর্ম সম্পূর্ণ এক নহে। আবার ইংরেজীর সহিত বাংলা অক্ষরের তুলনা করিলে দেখা যাইবে, উহাদের ওজনে কত পার্থক্য রহিয়াছে। ইংরেজী Syllable এর শোষণ-শক্তি বাংলা অক্ষরের নাই; বাংলা ‘সম্মুখ’-এর ‘সম্’ যদি এক অক্ষরও হয়, তথাপি তাহা ইংরেজী এক অক্ষর Heaven (Heav’n) এর সমান নয়; বাংলা ‘কবি’র দুই অক্ষর ইংরেজী ‘holy’র দুই অক্ষরের সমান হইলেও, ‘offspring’-এর সমান নয়। তথাপি মধুসূদন যে বাংলা অমিত্রাক্ষর-রচনায় মূখ্যত ইংরাজীর সাহায্য পাইয়াছিলেন তাহার কারণ, মিল্টনের ছন্দ ইংরেজী ছন্দ হইলেও, তাহার মধ্যেই মহাকবি যে সঙ্গীত প্রবাহিত করিয়াছিলেন, তাহার সেই উদারতর নীতি যেন ভাষার নিজস্ব ধ্বনিকে অবলম্বন করিয়াও, অতিক্রম করিয়াছে; তাই, অপর একটি ভাষাতেও সেই সঙ্গীতের প্রতিধ্বনি সৃষ্টি করা সম্ভব হইয়াছিল; সে যেন ছন্দেরই প্রতিচ্ছন্দ নয়—সেই সঙ্গীতেরই একটা প্রতিক্রিয়া। মিল্টনের ছন্দ মধুসূদনের কানে কিরূপ বাজিয়াছিল, ইতিপূর্বে তাহার আভাস দিয়াছি; তাহাতে দেখা যাইবে যে, ইংরেজী Iambic Pentameter-এর বাঁধা foot, এবং নিয়মিত ছোট-বড় ঝাঁক (accent)-এর দিকে দৃষ্টি রাখিবার কোন প্রয়োজন নাই; তাহা না হইলে, মধুসূদন ইংরেজী ছন্দের বন্ধন হইতে ওই সঙ্গীতধ্বনিকে পৃথক করিয়া, বাংলায় প্রতিধ্বনিত করিতে পারিতেন না। ইংরেজী অমিত্রাক্ষর সম্বন্ধে নিম্নোক্ত উক্তিটি এ প্রসঙ্গে প্রণিধানযোগ্য—

“The lack of fixed syllabic quantities is just what I emphasise. This lack makes definite beat impossible ; or at least it makes it absurd to scan English verse by feet.”

‘এবং—

“If the student has a good ear he reads the verses as it was meant to be read, as a succession of musical bars (with pitch of course), in which the accent marks the rhythm, and pauses and rests often take the place of missing syllables.”



মধুসূদনের বাংলা ছন্দের পক্ষে, ওই 'definite beat impossible' কথাটি বড়ই কাজে লাগিয়াছিল, 'succession of musical bars with pitch of course' তাহার কানকে তৈয়ারি করিয়াছিল, এবং বাংলা পয়ারের (৮+৬) পদভাগের succession তাহারই কতকটা উপযোগী হইয়াছিল। কেবল 'missing syllable'-এর স্থান পূরণ আর কিছু দ্বারা সম্ভব ছিল না—বাংলা বর্ণবৃত্ত তাহা সহ করিতে পারে না; তাই মধুসূদনের ছন্দের লয় আরও সংযত ও ধীর-মধুর—সে ততটা মুক্তপঙ্ক নয়। এইবার আমি মধুসূদনের পংক্তিগুলি বর্ণিনির্ধারণ-কৌশলের বিশেষ পরিচয় দিব।

## ষষ্ঠ অধ্যায়

অমিত্রাক্ষরের Rhythm বা ছন্দস্পন্দ

মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের stress-গুলিকে আমি স্বরবৃদ্ধি বলিব, যদিও সাধারণ অর্থে আমি 'ঝোঁক' শব্দটিই ব্যবহার করিতেছি। আমাদের উচ্চারণে সর্বদা দ্ব্যন্ত-অক্ষরে যে ঝোঁক পড়ে তাহা এমন নয় যে, তাহার দ্বারা ছন্দস্পন্দনের কাজ চলিতে পারে—ইহা পূর্বে বলিয়াছি। পর্বভূমক ছন্দে এই ঝোঁকের উপরেই একটু জোর দিয়া তাহাকে rhythmic accent করিয়া লওয়া হইয়াছে; কিন্তু, আমি যাহাকে স্বর-বিশ্ফোরণ বলিয়াছি ('বাংলা ছন্দ'-বিষয়ক পূর্ব প্রবন্ধে)—এ ঝোঁক সেই ছড়ার ছন্দের ঝোঁকগুলির মত প্রবল নয়; সেরূপ দ্ব্যন্ত দিয়া পড়িলে, ছন্দ সাধুভাষার ধ্বনি-ধর্মকে লজ্জন করিয়া ঘেন বাক্য করিতে থাকিবে। এই ঝোঁকগুলি মধুসূদনের ছন্দের কেবল এইটুকু উপকার করিয়াছে যে, সেই ঈষৎ-স্পৃষ্ট বর্ণগুলি চরণের ধ্বনি-প্রবাহকে একেবারে সমতল হইতে দেয় নাই। এগুলিকে স্ফূটন করিবার জন্ত অত্যন্ত স্বাভাবিক ভাবে তিনি শব্দগুলিতে যে স্বরবৃদ্ধির ব্যবস্থা করিয়াছেন, তাহাতে ভাষা ও শব্দের উপরে তাঁহার কবিজনোচিত অধিকার ও আধিপত্যের পরিচয় পাওয়া যায়; ভাষার ধ্বনিপ্রকৃতির উপরেই নির্ভর করিয়া, আর কেহ এমন ছন্দসৃষ্টির কৌশল করেন নাই। এই ঝোঁকগুলির মর্ম—তাহাদের বৃদ্ধির তারতম্য, সংখ্যা, ও সজ্জা-কৌশল—তিনি মিল্টনের ছন্দ হইতেই উত্তমরূপে বুঝিয়া লইয়াছিলেন। মধুসূদনের ছন্দে আমরা এই ঝোঁকগুলির যে নিয়ম লক্ষ্য করিব, মিল্টনের ছন্দেও ঠিক সেইরূপ; সে সম্বন্ধে একজন ছন্দোবিদ বাহা বলিয়াছেন, এ প্রসঙ্গের ভূমিকা-স্বরূপ এখানে তাহা উদ্ধৃত করিতেছি।—

"Nor should it be forgotten that the 'sense' of words, their meaning weight, their rhetorical value in certain phrases, constantly affects the theoretical number of stresses belonging to a given line; in blank verse, for instance, the theoretical five stresses are often but three or four in actual practice, lighter stresses taking their place in order to avoid a pounding monotony."

আমি মধুসূদনের অমিতাক্ষর চরণের যে পরিচয় এক্ষণে দিব, তাহার মূলতত্ত্ব এই কথাগুলির মধ্যেই নিহিত আছে। এইবার আমি, এই ঝাঁকগুলির পরিচয় গোড়া হইতেই দিব।—

(১) মাত্র পদচ্ছেদ—ও তজ্জনিত ঝাঁক—চরণ মধ্যে তাহাদের ন্যূনতম ও অধিকতম সংখ্যা দ্রষ্টব্য।

জন্মহূমি রক্ষাহেঁই। কে ডরে মরিতে?

বে ডরে ভীক সে মুঠ। শত বিক তারে।

\* \* \*

নতুবা এসেছি মিছে। সাগর বাধিয়া

এ কনক-লক্ষ্যপূরে। কহিঁহু তোমারে।

\* \* \*

দানব মানব দেব। কার সাধা হেন,

ত্রাণিবে সৌমিত্রি তোরে। রাবণ কহিলে?

[ ৮+৬-ভাগেব চৌদ্দ অক্ষরে নূনতম পদচ্ছেদের সংখ্যা—চার, অধিকতম সংখ্যা, ছয়। এইরূপ পদচ্ছেদ যে পূর্ব বা foot নয়, তাহা বোধ হয় কাহাকেও বলিয়া দিতে হইবে না। শব্দের আয়তন ও স্বাভাবিক উচ্চারণরীতির কালে যেখানে যে কয়টি ঝাঁক পড়িতে পারে—ইহা কেবল তাহারই একটা হিসাব। এবল ঝাঁক বা 'beat'-এর সাহায্যে, আমাদের ভাষায় 'bar' বা অমিতাক্ষর 'foot' যে হইতে পারে না, তাহা পূর্বে বলিয়াছি। প্রাচীন পুঁপির লিপিদোষ, অথবা কবিদেরই অক্ষরতা, কিংবা ছন্দ স্বর-সংযোগের ধলে, যে সকল অনিয়ম প্রাচীন বাংলা ছন্দে দৃষ্টিগোচর হয়, তাহা একতৃতপক্ষে ছন্দপদ্ধতির লক্ষণ নয়। সাধারণ ঐ চিহ্নগুলি ঝাঁক-চিহ্ন নয়—ছন্দ-চিহ্ন। ]

(২) ঝাঁকগুলি প্রধান ও অপ্রধান-ভেদে ছন্দকে বিরূপ স্পষ্টিত করিতেছে, তাহাই দ্রষ্টব্য।

হে রাঘবকুল—চুড়া। তব কুলবধু

রাখে বাধি—পৌলস্ত্য? না শান্তি সংগ্রামে

হেন দুইমতি চোরে, উচিত কি তব

এ শরন ?—বীরবীর্যে সর্বভূকসম

দুর্বার সংগ্রামে তুমি ? উঠ, ভীমবাহ—

\* \* \*

ভৈরব, ভৈরব, শূল, মুঘল মুদগর,

পট্টিশ, নারায়ণ, কোত্ত—শোভে দন্তরূপে !

\* \* \*

নির্ঝাণ পাঁক যথা, কিংবা ত্রিষাঙ্গতি

পাশুরঙ্গি—মহাবল রহিল ভূতলে !

\* \* \*

নীরব—রবাব, বীণা, মুরজ মুরলী

[ প্রধান ঝোঁকের সংখ্যা সাধারণতঃ দুই বা তিনটি, তৎসহ একাধিক অপ্রধান ঝোঁক—ছন্দ-  
স্পন্দের পক্ষে যথেষ্ট । কিন্তু চরণের মধ্যে শব্দের উপরে পৃথক ঝোঁকের সংখ্যা বাড়াইতে পারিলে  
ছন্দের ধনিগৌরব বৃদ্ধি হয় এবং ছন্দের বৈচিত্র্য ঘটে । ]

(৩) ঝোঁকগুলি প্রায় সমান, বিশেষ বড় ঝোঁক নাই—চরণমধ্যে সমান-  
বদ্ধ দীর্ঘ পদের জুড়াই একরূপ ঘটে ; অথবা, কেবল পদচ্ছেদের ঝোঁকগুলির দ্বারাই  
ছন্দ স্পন্দিত হইয়া থাকে,—ইহাতে ছন্দে লিরিক সুরের সঞ্চার হয়, যথা—

পিকবর-রব—নব—পল্লব-মাঝারে

\* \* \*

—কুম্ববন-জনিত—পরিমল-সখা

সখীর, জুড়ায় কাণ গুনি বহ্নিনে

পিককুল-কলরব—জনরব-সহ—

\* \* \*

—যথা জলতলে

কনক-পঙ্কজ-বনে, ঐবাল-আসনে

বাক্সী রূপসী বসি, মুক্তাকল দিগা

কবরী বাঁধিতে ছিলা—

(৪) বাংলা উচ্চারণরীতির সাহায্যে চরণমধ্যে কয়েকটি ঝাঁক আমদানি করা সম্ভব হইলেও, তাহাদের পরস্পরের দূরত্ব কত অসমান, তাহাও লক্ষ্য করা যায়। ইহার কারণ, পদচ্ছেদের আয়তন দুই হইতে পাঁচ অক্ষর তো হয়ই; তাহার উপর, যদি সমাসের উপস্রব থাকে, তবে ছয় অক্ষর পর্য্যন্ত হইতে পারে। সে ক্ষেত্রে, অস্তুত চরণের সেই অংশে, বর্ণবৃন্তের বর্ণধ্বনিই ছন্দের লয়কে দ্রুততর করিয়া স্রের বৈচিত্র্যবিধান করে, যথা—

নয়ন-রঞ্জন—কাঁকী | কূপ—কটদেশে

\* \* \*

বননিবাসিনী—দাসী | নম্র—রাজপদে

\* \* \*

দৈত্যকুলদল—ইন্দ্র | দক্ষিণ সংগ্রামে

\* \* \*

মুচ—অশ্ববারিধারা | দাঁশরথি রণি

{ একপ স্থলে, syllable ও accent দুইয়ে মিলিয়া ছন্দ-সঙ্গীত বৃদ্ধি করিতেছে। }

(৫) বড় ঝাঁকগুলির অবস্থানগুণে চরণমধ্যে ছন্দতরঙ্গের উত্থান-পতন নানা রকমের হইয়া থাকে। মিল্টনের ছন্দে এই তরঙ্গ ক্রম-উর্দ্ধমুখী হইবার যে স্বযোগ আছে—বাংলায় তাহা নাই; কারণ আমাদের ছন্দের বর্ণগুলি বড় ঠাণ্ডা, এবং পর্বের আভাসমাত্র নাই বলিয়া, ঝাঁকগুলি কোথাও তেমন ধারাক্রমিক হইতে পায় না। এজন্ত, মিল্টনের চরণের মত—“O Prince, O chief of many-throned powers”—ছন্দতরঙ্গের এই ক্রমিক উচ্চতা (rising rhythm) আমাদের ছন্দে সম্ভব নয়। তথাপি তরঙ্গের নানাবিধ উঠা-নামা মধুম্বনের

ছন্দেও দেখা যায়। কোথাও মধ্যস্থলে উঠিয়া শেষের দিকে নামিয়া গিয়াছে; কোথাও শেষ পর্য্যন্ত উচ্চতা রক্ষা করিয়াছে; কোথাও বা দুই পদভাগেরই আদিতে সমান উচ্চ হওয়ায়, ছন্দটি আর এক ভাবে হুলিয়াছে।—

“অরাম করিবে ভব দুঃস্থ রাঁবনি

\* \* \*

লাঘবিত্তে রাখবের বীরগর্ব রণে

\* \* \*

“দানার প্রতিমা যথা বিমল সলিলে

\* \* \*

গরজিল গজ, শব্দ না দিল ভৈরবে।

\* \* \*

মজ্জালে রাক্ষসকূলে মজ্জিলে আপনি।

এ পর্য্যন্ত, আমি ছোট ও বড় ‘ঝাঁক’ এবং তদ্বারা ছন্দস্পন্দ-(rhythm)-সৃষ্টির কিঞ্চিৎ পরিচয় দিলাম। এইবার সামান্য ঝাঁকগুলিকে জোরালো করিবার উপায় এবং সেগুলিকে যথাস্থানে সন্নিবিষ্ট করিবার যে কৃতিত্ব, সে সম্বন্ধে সন্নিবিষ্টারে কিছু বলিব।

পূর্বে বলিয়াছি, বাংলা বাক্যের উচ্চারণে প্রত্যেক পৃথক শব্দের বা বাক্যাংশের আন্ত-অক্ষরে যে একটু ঝাঁক পড়ে, মধুসূদন তাহা দ্বারাই তাঁহার চরণগুলির rhythm-এর গোড়াপত্তন করেন। কিন্তু এই ঝাঁকগুলি একটু বৃদ্ধি করিতে না পারিলে ছন্দ রীতিমত তরঙ্গিত হইতে পারে না,—যদিও গীতিস্বরের ছন্দে তাহার দ্বারাই কাজ চলিতে পারে। অতএব, মিল্টন যেমন ইংরেজী শব্দের মৌলিক (Etymological) accent-কেই সাধারণভাবে কাজে লাগাইয়া, তাঁহার অমিত্রাক্ষরের ছন্দস্পন্দ সৃষ্টি করিবার জন্য অল্প উপায়ও অবলম্বন করিয়াছিলেন,—তেমনই, মধুসূদনও প্রায় সেই কৌশলে ভাষার সেই সামান্য ঝাঁকগুলিকে বাংলা অমিত্রাক্ষরের উপযোগী করিয়া লইয়াছিলেন। তিনি প্রধানত, ‘বাক্যরীতি এবং শব্দের ভাব-অর্থ-ঘটিত গুরুত্ব’ (‘meaning weight’, ‘rhetorical value’)

এই দুইয়ের উপরেই অধিক নির্ভর করিয়াছিলেন। কিন্তু, কাব্যের ভাষা গঠের ভাষা নয় বলিয়া, যে সকল শব্দালঙ্কার সেই ভাষাকে সমৃদ্ধ করে, তাহাও এ বিষয়ে অনেক সাহায্য করিয়াছে। আমি এই উপায়গুলির একটি তালিকা দিলাম।

(১) বাক্যরীতির (Syntactical বা Logical) কারণে শব্দবিশেষে স্বরবৃদ্ধি; অর্থাৎ, বাক্যের মধ্যে যে শব্দগুলি প্রধান—তাহারই উপরে স্বাভাবিক বোঁক পড়িয়াছে,—

“যা কহিলে—সত্য,—ওহে অমাত-প্রধান—

সারণ!—জানি হে আমি—এ ভবমণ্ডল

মায়াময়,—বুধা এর—দুঃখ-সুখ বত।

\* \* \*

নিশায়—পাইলে রক্ষা, মারিব—ঐভাতে।

\* \* \*

এ—বুধা গজনা,—প্রিয়ে,—কেন দেহ—মোরে?

গ্রহদোষে—দোষী-জনে—কে নিলে—হুম্মরী?

[ এই বাক্যরীতিগত উপায়টি স্বরবৃদ্ধির প্রধান উপায়—এবং সর্বত্র তাহাই দেখা যাইবে। কিন্তু মধুসূদন ইহার মর্ম্ম যেমন বুঝিয়াছিলেন—যে ভাবে Logical accent ও Rhythmical accent-কে তাহার ছন্দে এক করিয়া লইয়াছিলেন—তেনাট তাহার পরবর্ত্তী কবিদের কাহারও সাধ্যাত্ত হয় নাই, তাহার কারণ, তাহার ‘অমিত্রাক্ষর’-ছন্দের কেবল ওই নামটাই বুঝিয়াছিলেন—এ ছন্দের জানই তাহাদের ছিল না। ]

(২) উপরে প্রদর্শিত ওই জাতীয় বোঁক ছাড়াও আর একপ্রকার বোঁক—যাহাকে বক্তার নিজের ভাব-অনুরূপ কণ্ঠস্বরের জোর (Rhetorical বা Emphatic) বলা হইয়া থাকে, তাহাও এই ছন্দে বড় কাজে লাগিয়াছে। এই ধরনের বোঁকই সবচেয়ে বড় বোঁক—

নিশার স্বপনসম তোর এ বারতা

রে দূত! অমরবৃন্দ যার ভুঞ্জকলে

কাতর, সে ধনুর্ধরে রাবব ভিখারী  
 বধিল সন্মুখ-রণে ? \* ফুলদল দিয়া  
 কাটিলা কি বিধাতা শাপলী তরুণের !  
 \* \* \*  
 এক পুত্রশোকে তুমি আকুলা, ললনে !  
 "শতপুত্রশোকে বুক আমার ফাটিছে  
 দিবানিশি !  
 \* \* \*

হে পিতৃব্য, তব বাক্যে ইচ্ছি মরিবারে !  
 রাববের দাস তুমি ? কেমনে ও স্মৃণ  
 আনিলে এ কথা তাত, কহ তা' স্রাসেরে !  
 স্থাপিলা বিধুরে বিধি স্থাপুর ললাটে ;  
 পড়ি কি ভূতলে শশী যান গড়াগড়ি  
 ধুলায় ।

[ উপরে আমি কেবল Rhetorical accent-গুলিই চিহ্নিত করিয়াছি—অন্যবিধ ঝাঁকও যথাস্থানে আছে । ]

এইবার, কাব্যকলাকৌশল বা শব্দালঙ্কার-ঘটিত ঝাঁকের নমুনা দিব ।

(ক) অমুপ্রাস । [ অমুপ্রাসের দ্বারা কাব্যভাষার সৌন্দর্য্য এবং ছন্দের যে মাধুরী বৃদ্ধি হয়, সে কথা যথা-প্রসঙ্গে বলিয়াছি । কিন্তু মিল্টনের ছন্দের মত মধুসূদনের ছন্দকেও এই অমুপ্রাস কতখানি ধারণ করিয়া আছে, তাহাও লক্ষণীয়, —যেখানে শব্দহিসাবে অতি সামান্য ঝাঁক মাত্র পড়ে, সেখানে এই অমুপ্রাস সেই শব্দকে বাজাইয়া ঝাঁকের কথঞ্চিং বৃদ্ধি সাধন করে । 'মেঘনাদে'র ভাষায় প্রায় আগাগোড়া অমুপ্রাসের এমন ছড়াছড়ি যে, এ কথা বলিলে অত্যাুক্তি হইবে না যে, মধুসূদন প্রায় প্রত্যেক চরণকে অন্তর্বিহীন অমুপ্রাস-শিঞ্জন শিঞ্জিত করিয়াছেন—



সর্বত্র কেবল ঝাঁকঝঙ্কির অন্তই নয়। আমি এখানে তাহার কয়েকটি মৌত্র, ছন্দস্পন্দের কোশল-হিসাবে, উদ্ধৃত করিতেছি। এখানেও অন্তবিধ ঝাঁক চিহ্নিত করিব না; যেখানে অনুপ্রাস ছাড়া ঝাঁকের অন্ত কারণ আছে, সেখানেও ঝাঁক চিহ্ন দিলাম না।]

সঁশক লকেশ শূর অরিলা শঙ্করে।

\* \* \*

ভগ্ন-উর কুররাজ কুরক্ষেত্র রণে।

\* \* \*

রবিকুলরবি শূর রাঘবের শরে,

\* \* \*

মানস সঁকাশে শোভে কৈলাস-শিখরী

আভাসয়, তার শিরে ভঁবের ভঁবন।

\* \* \*

ধিরদরদনিম্নিত গৃহস্থার দিয়া

\* \* \*

কাদে অনশূয়া সই বিলাপি বিবাদে।

\* \* \*

এ বর বরণ মম—

উপরে আমি কেবল অনুপ্রাস দ্বারা ঝাঁকঝঙ্কির উদাহরণ দিলাম; ইহাতে কেবল ঝাঁকের সংখ্যাবৃদ্ধিই হয় না—যেখানে ঝাঁক স্বভাবতই অল্প, সেখানেও তাহা স্পষ্টতর হইয়া উঠে।

(খ) যমক। একই শব্দের পুনঃপ্রয়োগ, চরণের মধ্যে শব্দের মিল-জনিত . অনুপ্রাস—প্রভৃতির দ্বারা ছন্দকে স্পন্দিত করিবার উপায়। এইগুলিতে কোথাও আমি ঝাঁক চিহ্ন দিলাম না; চিহ্ন না দেখিয়া, কেবল, একটু মনোযোগ

সহকারে আবৃত্তি করিলেই বুঝিতে পারা যাইবে—কোথায় কোঁকটি কি কারণে  
স্পষ্টতর হইয়াছে।—

হেন বীরশূনের শস্য ভাগ্যবতী

\* \* \*

চাহি ইন্দিয়ার ইন্দুধনের পানে।

\* \* \*

অঝোরোহী দেখ ওই তালবুক্ষাকৃতি

তালজঙ্ঘা, হাতে গদা গদাধর বধা।

\* \* \*

রতনে খচিত

চামর যতনে ধরি ঢুলায় চামরা।

\* \* \*

গ্রাসিলা দাসেরে আসি রোবে বিভাবহু,

বাস যার ভবেবরি, ভবেবর-ভালে।

\* \* \*

খুলতাত বিভীষণ বিভীষণ রণে।

\* \* \*

মুছিয়া নয়ন-জল রতন-দ্বীপে।

এতক্ষণ আমি, মধুসূদনের ছন্দে, আঙ-অঙ্করে স্বরবৃদ্ধির দ্বারা ছন্দ স্পন্দিত  
করিবার নানা উপায় বিশেষ করিয়া দেখাইলাম। এইবার এই স্বরবৃদ্ধির একটি—  
অন্ত উপায়, ও তাহার বিশিষ্ট গুণের উল্লেখ করিব। ‘মাত্রা’ বা ‘quantity’  
বলিতে যে ধরনের স্বরবৃদ্ধি বুঝায়—মধুসূদনের ছন্দে তাহারও অবকাশ রহিয়াছে,  
দেখা যায়। যদিও দীর্ঘস্বরের গুরুত্ব বাংলা ভাষার স্বভাবসিদ্ধ নয়—বাংলা ছন্দেরও  
প্রকৃতিগত নয়, তথাপি, ওই-জাতীয় স্বরধ্বনিও ইহার ছন্দস্পন্দকে সমৃদ্ধ  
করিয়াছে। কোনরূপ হিসাবের মধ্যে ইহাকে পাওয়া না গেলেও, এবং এ ছন্দের  
Rhythm মূখ্যত ওই কোঁকগুলির দ্বারাই সম্পন্ন হইলেও, পাঠক পড়িবার সময়ে  
কানকে একটু সজাগ রাখিলেই বুঝিতে পারিবেন—কোন কোন স্থানে অঙ্করের  
দীর্ঘস্বর সত্যিই একটু দীর্ঘত্ব কামনা করে; তাহাতে ছন্দস্পন্দের যেমন বৈচিত্র্য  
ঘটে, তেমনই তাহার সঙ্গীত-গুণও বৃদ্ধি পায়। অবশ্য এ ক্ষেত্রে, ছন্দের সঙ্গীতটি  
সম্পূর্ণ আদায় করিবার মত ছন্দরসপিলাসাও পাঠকের থাকা চাই। মাত্রাজাতীয়

স্বরবৃদ্ধি হয় দুই কারণে ; প্রথম, যুক্তবর্ণের অবস্থান : দ্বিতীয়, দীর্ঘস্বরযুক্ত বর্ণ। আমি এ পর্য্যন্ত স্বরবৃদ্ধির প্রসঙ্গে যুক্তবর্ণের উল্লেখ করি নাই ; তাহার কারণ, যুক্তাক্ষরের অল্প পূর্ব-অক্ষরে যে ঝাঁক পড়ে তাহা একটু ভিন্ন রকমের—উহা কতকটা সংস্কৃত গুরুবর্ণের মত। ‘সম্মুখ সমরে’—এখানে ‘সম্মুখে’র ‘সম্’, ‘কশ্চিৎ কাস্তা’র ‘কশ্’, অথবা ‘পশ্চতি’র ‘প’এর মত গুরু অক্ষর। যদিও এই গুরুস্ব ঠিক দীর্ঘস্বরযুক্ত অক্ষরের সমতুল্য নয়, তথাপি এই স্বরবৃদ্ধি ঠিক stress-এর মতও নয়—উচ্চারণে একটু দীর্ঘতার আভাস আছে। প্রসঙ্গক্রমে, এইখানে, একটা অপণ্ডিতমূলক কথা বলিব ; প্রাচীন বা আধুনিক সংস্কৃত ছন্দশাস্ত্রীরা এ পর্য্যন্ত তাহা বলিয়াছেন কিনা জানি না। সংস্কৃত ছন্দশাস্ত্রে, যুক্তাক্ষরের পূর্ববর্ণও যেমন গুরু, দীর্ঘস্বর-মাত্রাও তেমনই গুরু—দুইয়ের মধ্যে যে প্রভেদ আছে তাহা গণনার মধ্যে আসে না। ‘কশ্চিৎ কাস্তা’র আশ্র-অক্ষর ওই ‘ক’, এবং মধ্যের ওই ‘কা’—এই দুইয়ের স্বরবৃদ্ধি নিশ্চয় একরূপ নহে। অতএব; এমন কথা বলিলে ভুল হইবে না যে, সংস্কৃত ছন্দে ধনিতরঙ্গের যে বৈচিত্র্য এমন ঐতিহাসিক হয়, তাহার মূলে আছে, এই বিভিন্ন মাত্রাধ্বনির সমাবেশ—চরণ-মধ্যে ওই দুইজাতীয় অক্ষরের গণনা একই হিসাবে করিলে চরণগুলির ধনিবৈচিত্র্য অস্বীকার করা হয়। কিন্তু বাহা বলিতেছিলাম। মধুসূদনের ছন্দেও স্বরবৃদ্ধির যে মাত্রা-গুণ আছে, তাহার একটি ওই-জাতীয়, অর্থাৎ যুক্তাক্ষরবটিত। বাংলা, সাধুভাষায় পৰ্য্যক্ৰমক ছন্দে যে Rhythmical accent অধুনা আমরা পাইয়াছি, তাহা কথ্য বাংলার ছড়ার-ছন্দের মত ধাক্কাযুক্ত নয় ; তাহার ধনিপ্রকৃতির বেশে তাহা দ্রবংস্পৃষ্ট হইয়া থাকে, যুক্তাক্ষর সহযোগে এই ঝাঁক স্মৃতিতর হয়। মধুসূদনের ছন্দে এইজন্ত ইহার মূল্য সমধিক হইয়াছে। তথাপি ইহাকে আমি খাটি stress বা আঘাত-মূলক স্বরবৃদ্ধি না বলিয়া একরূপ মাত্রাগম্বী ‘গুরু’-ঝাঁক হিসাবে ইহার প্রাথমিক আলোচনা করিব। প্রথমে আমি ইহারই কিছু নমুনা উদ্ধৃত করিতেছি ; লক্ষ্য করিতে হইবে যে, ইহা সর্বত্র আশ্র-অক্ষরের ঝাঁক নয়।—

দ্রবন্ত কৃতান্ত দূত সম পরাক্রমে

\* \* \*

মুন্ডিল রাঙ্গসেজাণী মন্দোদরী দেবী

\* \* \*

হে কর্কর কুলগর্ভ ! মধ্যাহ্নে কি কভু  
যান চলি অন্তাচলে দেব অংশুমালী ?

\* \* \*

অসংখ্য রাক্ষসবৃন্দ নাদিলে হুঙ্কারে  
[ ইহার সহিত, নিম্নোক্ত পংক্তি দুইটিতে যুক্তাক্ষর-পূর্ব বর্ণের ষোঁক অভুলনীয়—  
তোমরা বিপ্র হয়ে ভূতকার্য্য করে' বাড়ি ফিরে'  
শান্ত্র ভুলে, রেখে শুধু আর্কফলা শিরে—

—মধুসূদন যে ধরনের ষোঁক তাঁহার ছন্দে ব্যবহার করিয়াছেন, তাহা স্বরবিন-প্রধান ভাষারই উপযোগী। এ বিষয়ে তাঁহার কান এত সজাগ ছিল যে, তিনি কোথাও প্রাচীন কবিদের মত কোন কারণে 'হৈল' 'কৈল'—প্রভৃতিরও শরণাপন্ন হন নাই। ]

যুক্তবর্ণঘটিত স্বরবৃদ্ধির—এবং তদ্বারা ছন্দস্পন্দ-স্থিতির উপায় সম্বন্ধে ইহার অধিক বলা নিশ্চয়োজন। এইবার দীর্ঘস্বরঘটিত মাত্রাবৃদ্ধি ও সেই কারণে ছন্দের গৌরববৃদ্ধির নমুনা দিব—

( ১ ) যুক্তাক্ষরের পূর্ববর্ণে দীর্ঘস্বর থাকায় তাহার মাত্রাবৃদ্ধি।

রত্নাকর-রত্নোত্তম ইন্দ্রিয়া হৃন্দরী।

\* \* \*

নীলোৎপলাঞ্জলি দিয়া পুঞ্জিমু মায়েরে।

\* \* \*

বাদ্যপত্তি-রোধঃ যথা চলোন্নি-আঘাতে।

( ২ ) দীর্ঘস্বরের অন্তর্ভুক্ত অক্ষরের মাত্রাবৃদ্ধি।

ভূতলে পড়িয়া, হায়, রতন-মুট,

আর রাজ-আভরণ, হে রাজহন্দরি,  
তোমার।

\* \* \*

দীন যথা যায় দূর তীর্থ-দরশনে

\* \* \*

হৃবদীপ-মালিনী রাজেন্দ্রাণী যথা

রত্নহারী।

\* \* \*

এ হেন ঘোর ঘবর কোদণ্ডটঙ্কারে।

\* \* \*

ওই ভীম বামকরে

কোদণ্ড, টঙ্কারে যার বৈজয়ন্তধামে

পাণ্ডুবর্ণ আধগুল।

\* \* \*

উড়িছে কৌশিক ধ্বজ...

হৃগন্ধবহু বহিল চৌদিকে...

[ মধুসূদন বোধ হয় এইজন্তই, ঐ-কার ও কারের ব্যবহারে কাৰ্পণ্য করেন নাই। ]

উপরে দীর্ঘস্বরজনিত স্বরবুদ্ধির যে উদাহরণগুলি দিলাম, তাহাদের ঠিক ওই গুণ ওই স্থলে আছে কি না—পাঠকের নিজের চন্দ্রসবোধ ও আবৃত্তি-কৌশল তাহার মীমাংসা করিবে। আমি কেবল এই পর্যন্ত বলিতে পারি যে, মধুসূদনের নিজের যে এই দিকে দৃষ্টি ছিল, তাহা, তাহার চন্দ্র ভাল করিয়া পাঠ করিলে অনুমান করা যায়। তাহা ছাড়া, তাহার নিজেরই কথায় একটু প্রমাণ হয় যে, তিনি স্থানবিশেষে বাংলা অক্ষরের দীর্ঘমাত্রা মানিতেন, যথা ( একখানি পত্রে )—

Allow me to give you an example of how the melody of a line is improved when the 8th syllable is made long.....In that description of evening you have these lines—

আইলা তারাকুন্তলা, শশীসহ হাসি  
শর্করী;

—How, if you throw out the তারকুতা and substitute হচাকতা, you improve the music of the line, because the double syllable ৳ mars the strength of লা। Read—

আইলা হচাকতা, শশীসহ হাসি

শব্দরা,

—ইহা হইতে নিঃসংশয়ে বলা যাইতে পারে যে, মধুসূদনের কানে, স্থানবিশেষে, এবং শব্দবিশেষে, দীর্ঘস্বরের দীর্ঘতার প্রয়োজন-বোধ ছিল। ইহার পরে, মধুসূদনের ছন্দ সম্বন্ধে বোধ হয় এমন কথা বলিলে অত্যাক্তি হইবে না যে—

“As we listened, it was easy to believe that ‘stress’ and ‘quantity’ and ‘syllable’ all playing together like a chime of bells, are concordant and not quarrelsome elements in the harmony of Modern Bengali Verse.”

## সপ্তম অধ্যায়

অমিত্রাক্ষর ছন্দের ‘যতি’-স্বাচ্ছন্দ্য ও বৈচিত্র্য

মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর-চরণে বাংলা ছন্দের একটা প্রাথমিক অভাব দূর করিয়া কি . উপায়ে বৃহত্তর ও অটিলতর ছন্দস্পন্দের সৃষ্টি হইয়াছে, তাহা যতদূর সাধ্য সবিস্তারে দেখাইবার চেষ্টা করিয়াছি। এক্ষণে এই ছন্দের অপর প্রধান উপাদান—ইহার নূতন যতি-বিভাগ, বা যতি-স্বাচ্ছন্দ্য সম্বন্ধে কিছু বলিব। মধুসূদন যেমন এই কোঁকগুলি দ্বারাই Rhythm সৃষ্টি করিতে সক্ষম হইলেন, তেমনই, ছন্দের ছাঁদ ( ৮+৬ ), এবং ছন্দের তরঙ্গটি রক্ষা করিয়া, যে কোন বাক্য বা বাক্যাংশের ছোট বড় বিরাম-স্থল করিয়া লইতে, তাঁহাকে শেষ পর্য্যন্ত বিশেষ বেগ পাইতে হয় নাই। আমি পূর্বে বলিয়াছি ও দেখাইয়াছি, পদ্যের দুই পদভাগের শেষে যে দুইটি যতি আছে, তাহা এখানেও লুপ্ত হয় না; কেবল, চরণান্তিক যতিটি এক্ষণে আর সর্বত্র pause বা বিরাম-যতি হইতে পাবিতেছে না; কিন্তু উভয় যতিই, সর্বত্র ছন্দ-যতির যাহ। কাজ—সেই কাজ করিতেছে, অর্থাৎ, চরণের পদভাগ ঠিক রাখিয়া তাহার গতিক পূর্ববৎ ছন্দিত করিতেছে। আমি অতঃপর এই দুই প্রকার যতির দুই পৃথক নাম দিব—ছন্দভাগের যতিকে ( Caesura, Harmonic pause ) ‘ছন্দ-যতি’, এবং বাক্যাংশ বা বাক্যাংশের যতিকে ‘বিরাম-যতি’ বলিব। নিম্নোক্ত পংক্তিগুলিতে এই দুই প্রকার যতির পার্থক্য দৃষ্টিগোচর হইবে—

বহিছে পরিথারূপে | বৈতরণী নদী |  
বজ্রনাগে ,+ রহি রহি | উথলিছে বেগে |  
তরঙ্গ ,+ উথলে যথা | তপ্তপাত্রে পরঃ |  
উচ্ছাসিয়া ধুমপুঞ্জ ,+ | ত্রস্ত অগ্নিতেজে ||  
নাহি শোভে দিনমণি | সে আকাশ দেশে ;+ |  
কিন্ধা চন্দ্র ,+ কিন্ধা তারা ;+ | ঘন বনাবলী ,  
উগরি পাবকরাশি ,| ভ্রমে শূন্তপথে |  
বাতগর্ভ ,+ গঞ্জি উড়ে, এগরে যেমতি |  
পিনাকী+পিনাকে ইষু | বসাইয়া রোবে। ||

উপরি-উদ্ধৃত পংক্তিগুলি মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দের একটি উৎকৃষ্ট নমুনা—  
কারণ, (১) এই পংক্তিগুলিতে ছন্দ-যতি সর্বত্র নির্বিরোধে অবস্থান করিতেছে ;

(২) বিরাম-যতির স্থান একরূপ নহে—৮ অক্ষরের মত, ৩ ও ৪ অক্ষরেও বিরাম ঘটিয়াছে (এ বিষয়ে আরও বৈচিত্র্য দেখা যাইবে); (৩) বিরাম-কালের স্বল্প-দীর্ঘ ভেদ রহিয়াছে। পংক্তিগুলির মধ্যে পূর্ণচ্ছেদ আছে দুইটি; তৎসঙ্গেও, সব পংক্তিগুলি মিলিয়া একটি পূর্ণ ছন্দ-মণ্ডল সৃষ্টি করিয়াছে। ইহাকে অমিত্রাক্ষরের 'Verse Paragraph' বা পংক্তিপৰ্ব—বলে। এ সম্বন্ধে পরে বলিব। এক্ষণে উপরের verse paragraph-টির মধ্যে দুই প্রকার যতি-স্থান লক্ষ্য করিতে বলি; এবং আরও লক্ষ্য করিতে বলি—ওই বিরাম-যতিগুলি সম্বন্ধে সৰ্বত্র সেই (৮+৬) -এর ছন্দ-যতি বজায় রহিয়াছে। ছন্দ-যতির চিহ্ন ( | ) এইরূপ, বিরাম যতির চিহ্ন ( + ) এইরূপ, এবং পূর্ণচ্ছেদের চিহ্ন ( || ) এইরূপ দিয়াছি।

মধুসূদনের ছন্দে, কোন কোন স্থানে বিরাম-যতি ও ছন্দ-যতির এইরূপ নির্ধারিত অবস্থান দেখা যায় না, কিন্তু তাহাতে ছন্দ-হানিও হয় নাই। তথাপি এই ছন্দের স্বাভাবিক (normal) গতি যে ওই নিয়মকেই মানিয়া চলে, তাহাতে সন্দেহ নাই। তাহা ছাড়া, মধুসূদনের ছন্দ মহাকাব্যের ছন্দ, এজ্ঞা এ ছন্দে সৰ্ববিধ বৈচিত্র্যবিধান যেমন অত্যাৱশ্যক, তেমনই মধুসূদন নিজেও সৰ্বত্র ছন্দের বিস্তৃতি রক্ষা করিতে পারেন নাই, ইহাও নিশ্চিত। আমি এইবার কয়েকটি এমন অংশ উদ্ধৃত করিতেছি, যাহাতে দেখা যাইবে, এই যতি-স্বাচ্ছন্দ্য আরও বৃদ্ধি পাইয়াছে।

- (১) গশিল কাননে দাস ;+ আইল গজিয়া |  
সিংহ ;+ বিমুখিহু তাহে ; | ভৈরব হুস্বারে |  
বহিল তুমুল ঝড় ;+ কালাগ্নি সদৃশ |  
দাবাগ্নি বেড়িল দেশ ;+ | পুড়িল চৌদিকে |  
বনরাজি ;+ কতক্ষণে | নিবিলা আপনি  
বায়ুসখা, + বায়ুদেব | গেলা চলি দূরে ।।

- (২) দীপিছে লগাটে |  
\* শশিকলা, + মহোরগ-লগাটে যেমতি |  
মণি !+ জটাভূট শিরে+ | তাহার মাঝারে |  
জাহ্নবীর কেনলেখা+ | শারদ নিশাতে |  
কৌমুদীর রজোরোখা | মেঘমুখে ঘেন !।



(৩) গণ্ডারের শূন্যে গড়া | কোথা-কোথা + উরা |  
 হে জাহ্নবী, তব জলে + | কলুধনাগিনী |  
 তুমি! + পাশে হেম-ঘটা; | উপহার নানা |  
 হেমপাত্রে; + রক্তধার; + | বসেছে একাকী |  
 রথীন্দ্র, + মিমগ্ন ভূপে | চল্লুড় যেন |  
 যোগীন্দ্র, + কৈলাসগিরি,—তব উচ্চুড়ে ।।

উপরে আর সব পংক্তির যতি-স্থান ঠিক আছে, কেবল (\*) চিহ্নিত পংক্তিটির যতি-বিন্যাসে যেন নিয়মের ব্যতিক্রম হইয়াছে। এখানে আট-ছয়ের মধ্যবর্তী ছন্দ-যতিটি লোপ পাইয়াছে। এইরূপ আরও একটি স্থান উদ্ধৃত করিতেছি—

ভেবে দেখ মনে, শূর, + | কালসর্প-তেজে |  
 \* তবাগ্রজ, + | বিযদন্ত তার | মহাবলী |  
 ইন্দ্রজিৎ ।

—ইহার প্রথমটিতে যতিভঙ্গ-দোষ হইয়াছে;—‘মহোরগ-লগাটে’, এই শব্দ দুইটির মধ্যে যতি রক্ষা করিতে গেলে অল্প রক্ষা হয় না; অতএব এখানে ছন্দেরই দোষ ঘটিয়াছে। এইরূপ যতিভঙ্গ-দোষ মেঘনাদের ছন্দে অনেক স্থলে আছে; বিশেষত এক ধরণের যতি-ভঙ্গকে, কবি যেন, ভাবের বাক্য-স্রোতে ভাসিয়া, গ্রাহ্য করা আবশ্যক মনে করেন নাই; যথা—

অলজ্যা-সাগর-  
 সম রাঘবীর চমু বেড়িছে তাহারে !  
 \* \* \*  
 নিশার শিশির-  
 পূর্ণ পদ্মপর্ণ যেন !

এইরূপ আরও আছে। ইহার কোন কৈফিয়ৎ নাই। কিন্তু উপরে (\*) চিহ্নিত দ্বিতীয় পংক্তিটির কথা স্বতন্ত্র। এখানে ছন্দ-যতির স্থান রীতিমত হটিয়াছে—যেন আট অক্ষরের প্রথম পদভাগকে দুই ভাগ করিয়া ( ৪ + ৪ ), তাহার ফাঁকে দ্বিতীয় পদভাগটিতে বসাইয়া দেওয়া হইয়াছে ( ৪ - ৬ - ৪ ); ফলে, চরণের মধ্যে দুইটি ছন্দ-যতির সৃষ্টি হইয়াছে। ইহার প্রথমটিতে ছন্দ-যতি ও বিরাম-যতি—দুই যতিই আছে; দ্বিতীয়টিতে কেবল ছন্দ-যতিই আছে। এইরূপ যতি-বিপর্যয় ‘মেঘনাদে’র ছন্দে খুব বেশি না থাকিলেও, ইহাকে ছন্দ-দোষ বলা যাইবে কি না

সে বিষয়ে আমি নিঃসংশয় নহি। মধুসূদন, তাঁহার ছন্দে সৰ্ব্ববিধ বিরাম-যতির ব্যবস্থা করিয়াও কোথাও ছন্দ-যতিকে স্থানচ্যুত করেন নাই; এমন কি, ছন্দের এই অব্যাহত গতিমুখে, তিনি (৮+৬)-এর পরিবর্তে (৬+৮)-এর ছন্দভাগও পছন্দ করেন নাই; কারণ, উহাতে এ ছন্দের প্রকৃতি ক্ষুণ্ণ হয়। এজন্য আমার মনে হয়, যেহেতু এখানেও কানে ছন্দ ঠিক আছে, অতএব—এমন একটা কিছু এখানে ঘটিয়াছে, যাহাতে শেষ পর্য্যন্ত (৮+৬)-এর যতি কোন না কোন প্রকারে বজায় আছে, কান ওই (৮+৬) এর ছাঁদকে হারাইয়া ফেলে না। আমি ইহাতেও সেই (৮+৬)-এর ভাগ দেখিতেছি; কেবল, আটের ভাগটি খণ্ডিত (split) হইয়া ছন্দের ভাগকে মাঝে বসাইয়াছে। আরও একটি যতি-ব্যতিক্রমের দৃষ্টান্ত লওয়া যাক—

যোগাতেন আনি

\* নিতা ফলমূল। বীর সৌমিত্রি;। + মৃগয়া

করিতেন কভু প্রভু,

এখানেও দ্বিতীয় পংক্তিটিতে বিরাম-যতি পড়িয়াছে ‘সৌমিত্রি’র পরে; তাহাতে মাঝের ছন্দ-যতিটি যেন লোপ পাইয়াছে; এবং, ওই মাঝের পদটিতে ছয় অক্ষরও নাই। তথাপি, এখানে ছন্দ-যতি লোপ পাইতেছে অল্প কারণে। বিরাম-যতিটি ১১ অক্ষরের পরে থাকা সত্ত্বেও ছন্দ ক্ষুণ্ণ হয় না, তাহার প্রমাণ—

অঁদুরে শোভিল বনে।—“দেউল+উজ্জলি

হৃদে।

—এখানে যথাস্থানে স্বাভাবিক কোঁক পড়ার ফলে, আট অক্ষরের ছন্দ-যতিটি অক্ষুণ্ণ আছে। ‘দেউল’ শব্দটির উপরে Logical Accent একটু প্রবল হওয়ায়, উহার আগে ও পরে, যে সামান্য যতির প্রয়োজন তাহাতেই, স্বকৌশলে ছন্দ-যতি ও বিরাম-যতির বিরোধ মিটিয়াছে। এখানে ছন্দ-যতিটি বিরাম-যতির সহযোগিতা করিতেছে। আবার ‘উজ্জলি’র উপরেও বাক্যরীতিগত একটু বিশেষ কোঁক পড়ে, এজন্য তাহার একটু পৃথক উচ্চারণের ব্যবস্থা ঠিকই হইয়াছে। প্রথম নমুনাটিতে এইরূপ যথাস্থানে আবশ্যকমত কোঁক পড়ে না বলিয়াই, ছন্দ-যতিটিকে কঠো উচ্চারণ

করিতে হয়। এখানে 'বীর' ও 'সৌমিত্রি' দুইয়েরই ঝাঁক লমান, এবং শব্দ দুইটি অঘষ-বদ্ধ, যথা—

নিত্য কলমূল—বীর-সৌমিত্রি, যুগয়া—

তাই মাঝের ছন্দ-যতিটি রক্ষা করা দুর্লভ। পড়িবার সময়ে 'সৌমিত্রি'র উপরে একটু বেশি ঝাঁক দিলে, যতিস্থান বজায় থাকিবে, এবং ছন্দটিও নির্দোষ হইবে, যথা—

নিত্য কলমূল বীর—সৌমিত্রি, যুগয়া—

এই বিরাম-যতির সম্বন্ধে আর একটি বিষয় লক্ষ্য করিবার আছে। মধুসূদন তাঁহার ছন্দে, শব্দের মধ্যে বা শেষে, হসন্ত-বর্ণ-ধ্বনি সম্বন্ধে বেশ একটু সজাগ ও সতর্ক ছিলেন—ছন্দের সুর-বৈচিত্র্য, ও যথাস্থানে গীতিকলধ্বনির প্রয়োজনে, তিনি হসন্তের ব্যবহার করিয়াছেন বটে, কিন্তু যতিস্থানের অক্ষরগুলিকে যতদূর সম্ভব স্বরাস্ত করিবার পক্ষপাতী ছিলেন বলিয়া মনে হয়। 'মেঘনাদে'র যে-কোন একটা অংশ পড়িলে দেখা যাইবে—মধুসূদনের ছন্দের যতিস্থানে স্বরাস্ত অক্ষরই সংখ্যায় অধিক। উপরের উদ্ধৃত পত্রাংশেও, অন্তত ওই অষ্টম অক্ষরের যতিস্থানে, তাঁহার এ বিষয়ে সতর্কতার প্রমাণ রহিয়াছে। ইংরেজী ছন্দেও masculine ও feminine pause নামে যতির যে একটা প্রকারভেদ করা হয়, বাংলায় সেইরূপ এই স্বরাস্ত যতিগুলিকে masculine pause বা 'ধীর যতি', এবং ওই হসন্ত-শেষ যতিগুলিকে feminine বা 'ললিত যতি' নাম দেওয়া যাইতে পারে। আমি এখানে মধুসূদনের ছন্দে এই দ্বিবিধ যতির কিছু নমুনা দিব।—

দণ্ডক ভাণ্ডার যার | ভাবি দেখ মনে  
কিসের অভাব তার ? | ষোগাতেন আনি  
নিত্য কলমূল বীর | সৌমিত্রি, যুগয়া  
করিতেন ক'হু প্রভু, | কিন্তু জীবনাশে  
সন্তত বিরতি সখি, | রাখবেল্ল বলা—  
দয়ার সাগর নাথ, | বিদিত জগতে ;

উপরি-উদ্ধৃত পংক্তিগুলিতে দেখা যাইবে অধিকাংশ হসন্ত-বর্ণ পদশেষে (যতির স্থানে) না থাকিয়া পদমধ্যে রহিয়াছে। তথাপি এখানে কয়েকটি feminine

pause বার বার আসিয়া পড়িয়াছে। ইহার সহিত অপর যে কোন স্থানের কয়েক পংক্তির তুলনা করিলে দেখা যাইবে, মধুসূদন সাধারণত 'ললিত যতি' অপেক্ষা 'ধীর যতির'ই অধিকতর পক্ষপাতী; আমার মনে হয়, এই জন্তই তিনি বাংলা কব্ধ-কারকে 'এ'-বিভক্তি, এবং বাংলা শব্দের শেষে সংস্কৃতের মত বিসর্গ ব্যবহার করিয়াছেন।—

বননিবাসিনী দাসী । নমে বাজপদে  
 রাজেন্দ্র ! যদিও তুমি । তুলিয়াছ তারে,  
 তুলিতে তোমারে কভু । পারে কি অভাগী ?  
 হার, আশ্রমদে মত্ত । আমি পাগলিনী ।  
 হেরি যদি ধূলারাজি, । হে নাথ, আকাশে,  
 পবন-ধ্বনন যদি, । শুনি দূর বনে,  
 অমনি চমকি ভাবি । —মদকল করি,  
 বিবিধ রতন অঙ্গে,—পশিছে আশ্রমে,  
 পদাতিক, বাজিরাজি, । সুরথ সারথি,  
 কিস্কর, কিস্করী সহ । আশার ছলনে  
 প্রিয়ংবদা, অননুয়া, । ডাকি সখীদ্বয়ে,

যতিস্থানের অক্ষরগুলি চিহ্নিত করিয়াছি, তাহাতে দেখা যাইবে, উপরেব পংক্তিগুলিতে একটিও 'ললিত যতি' ( feminine pause ) নাই।

## অষ্টম অধ্যায়

অমিত্রাক্ষর ছন্দের প্রধান গৌরব—Verse-Paragraph বা ‘পংক্তিপর্ক’, উপসংহার।

এইবার মধুসূদনের ছন্দের বাহা প্রথম ও শেষ, অর্থাৎ প্রধানতম লক্ষণ, তাহার সম্বন্ধে কিঞ্চিৎ বলিয়া এই ছন্দ-পরিচয় শেষ করিব। মধুসূদনের এই মিল্টন-অলুগামী ( “তব অলুগামী দাস” ) অমিত্রাক্ষর ছন্দের প্রধান বৈশিষ্ট্য—ইহার Verse-Paragraph বা ‘পংক্তিপর্ক’। এই পংক্তিপর্ক রচনাতেই মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর প্রকৃত ছন্দ-গৌরব লাভ করিয়াছে। কেবল ছন্দ-যতিকে গোণ করিয়া বিরাম-যতিকে মুখ্য করিয়া তোলাই ইহার একমাত্র বৈশিষ্ট্য নয়, এই Verse-Paragraph-এর জগুই মধুসূদনের ছন্দ মিল্টনের ছন্দের সমকক্ষ হইতে পারিয়াছে—এবং ইহারই গুণে ওই এক ছন্দে একখানি বৃহৎ কাব্য বিচিত্র সঙ্গীতশ্রোতে প্রবাহিত হইয়া ভাবের সঙ্গে সঙ্গে স্বরের আবর্তন রক্ষা করিতে পারিয়াছে; নতুবা, কেবল চরণমধ্যে যতি-স্বাচ্ছন্দ্যের গুণেই ওই এক ছন্দে মহাকাব্য রচনা করা যাইত না। এই Verse-Paragraph-এর আয়তন ছোট বা বড় হইতে পারে, কিন্তু ইহা তিনটি বা চারিটি পংক্তির ব্যাপার নয়। স্বল্প ও দীর্ঘ বিরামযুক্ত বহু বাক্য ও বাক্যাংশের সমাহার বা সঙ্গীত-সঙ্গতির সহায়ে, একটি ভাব, একটি চিত্র, বা ব্যাখ্যান যে পূর্ণ ছন্দ-রূপ লাভ করে—তাহাই অমিত্রাক্ষরের পংক্তিপর্ক। এ যেন ছন্দের এক একটি সৌরমণ্ডল—প্রত্যেক গ্রহের নিজস্ব গতি যেমন আছে, তেমনই, সকলে একটি এক-কেন্দ্রিক বৃহত্তর গতিচক্রের সঙ্গতি রক্ষা করিয়া থাকে। এ সম্বন্ধে আমি মূল প্রবন্ধের একটি প্রসঙ্গে পূর্বেই কিছু আলোচনা করিয়াছি; কিন্তু এখানেও পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে বিশ্লেষণ করিবার উপায় নাই—কারণ, এ বিষয়ে কোন মাপস্বরের আশ্বালন চলিবে না; এখানে কেবল কাব্যের স্বরে নিজের কান মিলাইতে হয়, এই ‘পংক্তিপর্ক’গুলি বার বার পড়িতে হয়। এ সম্বন্ধে একজন ইংরেজ লেখক যাহা বলিয়াছেন, তাহার অধিক কিছু বলিবার নাই, তাহার মতে—

“These combinations or paragraphs are informed by a perfect internal consent and rhythm—held together by a chain of harmony. With a writer

less sensitive to sound this free method of versifying would result in mere chaos. But Milton's ear is so delicate that he steers unfaltering through these long involved passages, distributing the pauses and rests, and alliterative balance with a cunning which knits the paragraph into a coherent regulated whole."

—এ সম্বন্ধে ইহার বেশি কেহ বলিতে বা বুঝাইতে পারে না।' মিষ্টনের একটি Verse-Paragraph, ও তাহার পরেই মধুসূদনের একটি, নিম্নে উদ্ধৃত করিতেছি; পাঠকের যদি একটু ছন্দরস-বোধ থাকে (এবং সেই অল্পপাতে ছন্দের ব্যাকরণ-বিজ্ঞা কম হয়), তাহা হইলে যে বস্তুটি এত করিয়া বুঝাইবার চেষ্টা করিতেছি, তিনি তাহা কানের দ্বারাই বুঝিয়া লইতে পারিবেন।—

Now came still Evening on, and Twilight gray  
Had in her sober livery all things clad;  
Silence accompanied; for beast and bird,  
They to their grassy couch, these to their nests,  
Were slunk, and all but the wakeful nightingale;  
She all night long her amorous descant sung:  
Silence was pleased. Now glowed the firmament  
With living sapphires; Hesperus, that led  
The starry host, rode brightest, till the Moon,  
Rising in clouded majesty, at length  
Apparent queen, unveiled her peerless light,  
And o'er the dark her silver mantle threw.

এবং—

হাসি দেখা দিল উষা উদয়-অচলে,  
আশা যথা, আহা মরি, আধার হৃদয়ে  
দ্রুততমোবিনাশিনী! কুজনিল পাখী  
নিকুঞ্জে, গুঞ্জরি অলি খাইল চৌদিকে  
মধুজীবী; যুগুতি চলিলা শরীরী,  
তারাদলে লয়ে সজ্জ; উষার ললাটে  
শোভিল একটি তারা শততারাতেজে।  
ফুটিল কুন্তলে হুল নব-তারাবলী।

এই সজ্জ মধুসূদনের 'বীরাদনা' হইতে একটি পংক্তিপর্ব উদ্ধৃত করিতেছি, তাহাতে দেখা যাইবে, বিভিন্ন আয়তনের ছোট-বড় পদ, এবং নানাবিধ ঝাঁকের

‘rhythm’—held together by a chain of harmony’—কি হৃদয়ের ও  
সুসম্পূর্ণ ছন্দমণ্ডল সৃষ্টি করিয়াছে।—

যে দিন,—কুদিন তারা বলিবে কেমনে  
সে দিনে, হে গুণমণি, যে দিন ছেরিল  
আঁধি তব চন্দ্রমুখ—অতুল জগতে।  
যে দিন প্রথম তুমি এ শাস্ত্র আশ্রমে  
প্রবেশিলা, নিশাকান্ত, সহসা ফুটিল  
নবকুমুদিনীসম এ পরাণ মম  
উজাসে,—ভাসিল যেন আনন্দ-সলিলে।  
এ পোড়া বদন মুহু ছেরিলু দর্পণে,  
বিনাইলু যত্নে বেলী; তুলি ফুলরাজি,  
( বন রত্ন ) রত্নরূপে পরিচু কুন্তলে।  
চির পরিধান মম বাকল, যুগিচু  
তাহায়। চাহিলু কীদি বন-দেবী পদে,  
দ্রুতল, কাঁচলি, সিঁতি, কঙ্কণ, কিশিণী,  
কুণ্ডল, মুকুতাহার, কাঞ্চী কটিদেশে।  
ফেলিলু চন্দন দুরে, স্মরি যুগমদে।  
হায়রে, অবোধ আমি। নারিলু বুঝিতে  
সহসা এ সাধ কেন জনমিল মনে?  
কিন্তু বুঝি এবে, বিধু! পাইলে মধুরে  
সোহাগে বিবিধ সাজে সাজে বনরাজী।—  
তারার বোঁবন-বন-কঁড়রাজ তুমি।

মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দ সম্বন্ধে ইহাব অধিক বলিবার অবকাশ উপস্থিত  
নাই—বোধ হয়, প্রয়োজনও নাই; অনেক সূক্ষ্ম বিচার যে বাদ পড়িল তাহাও  
স্মরণ আছে। কিন্তু আজ বাংলা কবিতা ও বাংলা ছন্দের যে দিন আসিয়াছে,  
তাহাতে সহস্র বিচারেও কিছু হইবে বলিয়া আশা করি না। কেবল, যাহারা  
আধুনিক বাংলা ছন্দের পরিচয় লইবেন, তাহারা যাহাতে এই একটি কথা বুঝিতে  
পারেন যে, মধুসূদনের ছন্দ শুধুই একটা নূতন ছন্দ মাত্র নয়, উহা একাই  
বাংলাছন্দের একটা সম্পূর্ণ পৃথক রাজ্য; আর যাবতীয় বাংলা ছন্দ—গীতিছন্দ,  
কেবল ভগবানের আশীর্বাদে আমরা ওই একটি অপর ছন্দ লাভ করিয়াছি—  
যাহার দ্বারা কাব্যচ্ছন্দকেই, সাগরকল্লোল হইতে তটিনীর কলধ্বনি পর্যন্ত, সকল  
স্বরে বদ্ধত করা যায়; বিশেষ করিয়া, জীবন ও জগতের যাবতীয় প্রত্যক্ষ

রূপসের অহুতিকে মানবকণ্ঠেরই বিচিত্র স্বরব্যঞ্জনাৎ, ভাবার ছন্দে প্রকাশ করা যায়। মধুসূদনের ছন্দে সাধু বা সংস্কৃত শব্দের ঝঙ্কার থাকিলেও, তাহা খাটি বাংলা বাক্যপদ্ধতি ও উচ্চারণরীতির ছন্দ; ইহার চরণও পয়ারের চরণ; অতএব, Blank Verse-কে যেমন ইংরেজী 'National Verse' বলা হইয়া থাকে—এই অমিতাক্ষরকেও তেমনই আধুনিক বাংলার সেইরূপ বিশিষ্ট ছন্দ বলা যাইতে পারে। ভাবার সেই রূপ, ও সেই ধ্বনির চর্চা এখন আর নাই বলিলেই হয়; তাই, কেবল, এই ছন্দের নির্মাণ-কৌশল বুঝিতে পারিলেই ইহার বিচিত্র ও স্বল্প শ্রতিমাধুর্যের ধারণা করা যাইবে না; এইরূপ লিখিত আলাপ-আলোচনার দ্বারা তাহা সম্ভব নয়। ভাষা ও ছন্দের সে সংস্কার পুনঃপ্রবর্তিত করিতে হইলে রীতিমত পাঠ-চক্রের ব্যবস্থা করিতে হয়।

সর্বশেষে আমি এই বলিয়া বিদায় লইব যে, মধুসূদন যেমন এই ছন্দ-সৃষ্টির জন্ত কোনরূপ ছন্দ-বিজ্ঞান বা ছন্দ-সূত্রের সাহায্য গ্রহণ করেন নাই—সে বিষয়ে তাঁহার কানই একমাত্র গুরুত্ব কাজ করিয়াছিল, আমিও তেমনই, মধুসূদনের সেই কানের স্মরণটিকে আমার কানে ধরিবার চেষ্টা করিয়াছি, এবং তাহারই সাহায্যে এই ছন্দ-পরিচয় লিখিয়াছি; কেবল, আমার সেই কানের সাক্ষ্যকে যাচাই করিবার জন্তই ব্যাকরণের কিঞ্চিৎ সাক্ষ্যও সংগ্রহ করিয়াছি—ছন্দের ব্রহ্মসূত্র নির্মাণ করিবার স্পর্শ বা হুঃসাহস আমার নাই। ইতিপূর্বে, বাংলা ছন্দের পরিচয়, যে প্রয়োজনে আমাবই জ্ঞান ও বুদ্ধিমত লিখিয়াছি, এবারকার প্রয়োজন তদপেক্ষাও গুরুতর। মধুসূদনের অমিতাক্ষর ছন্দ—তাঁহার কাব্যের মতই, গত ৪০ বৎসর বাংলা কবিতার বহির্ভূত হইয়া আছে—সে ছন্দ এখন আর কেহ পড়ে না, পড়িতে পারেও না। তাহাও বরং ভাল ছিল; ইহাব উপরে, আধুনিক ছন্দ-পণ্ডিতগণের অত্যধিক পাণ্ডিত্যের দাপটে অমিতাক্ষরের পিতৃনাম পর্য্যন্ত লোপ পাইতে বসিয়াছে। শ্রদ্ধাপূর্বক এ ছন্দের ধর্ম ও মর্মের সম্বন্ধ এ পর্য্যন্ত কেহ করিল না, তাহার উপর, বাংলা সাহিত্যের ছাত্রগণকে ইহার একটি দুই নাম ('অমিতাক্ষর') শিখাইবার চেষ্টা হইতেছে! আমি আমার সাধ্যমত, বাংলার এই অধিতীয় ছন্দের যে পরিচয় দিলাম, আশা করি, তদ্বারা, আর কিছু না হউক—বাঙালী কাব্যরসিক বিদগ্ধজন, ইহার অপূর্ণ ধ্বনি-কৌশল ও ইহার মহিমা সম্বন্ধে কিঞ্চিৎ ধারণা করিতে পারিবেন।



পরিশিষ্ট



## বাংলা কবিতার Stanza বা ‘পদবন্ধ’

( ১ )

ইংরেজীতে যাহাকে Stanza বলে, বাংলায় তাহার বিশেষ কোন প্রতিশব্দ নাই; ইহার কারণ দুইটি—প্রথম, বাংলা কবিতায় ঠিক ঐরূপ বস্তু পূর্বে ছিল না; দ্বিতীয়ত, আধুনিক বাংলা কাব্যে ইহার প্রচলন ক্রমশ বিস্তৃত হইলেও এবং ইহাব বহু বৈচিত্র্য বাংলাছন্দের সমৃদ্ধি সাধন করিলেও, Stanza যে ঠিক কি বস্তু সে বিষয়ে এ পর্যন্ত কাহারও কৌতূহল পর্যন্ত উজ্জিক্ত হয় নাই, কেবল একটা স্থূল ধারণা মাত্র আছে; এবং তাহার ফলে, ইহার বাংলা নামকরণ হইয়াছে—‘স্তবক’, তাহাতেই কোনরূপে কাজ চলিয়া যায়। কিন্তু stanza কেবল মাত্র কতকগুলি পদ্যপংক্তির স্তবক বা গুচ্ছ নয়, অথবা দীর্ঘ কবিতাকে সুবিধামত খণ্ড খণ্ড করিয়া ভাগ করিলেই তাহা stanza হয় না—তাহার বাহিরেও যেমন, ভিতবেও তেমনই, ভাব-অর্থ এবং ছন্দঘটিত একটা বন্ধন আছে; সেই বন্ধন বা গ্রন্থনের নিয়মটি না জানিলে stanza-ব ছন্দরূপ ধরিতে ও বুঝিতে পারা যাইবে না। আমি আগে সেই রূপটির কথা বলিব, তারপর ইহার একটা পারিভাষিক নাম নির্ণয় করিব।

একই ছন্দের কতকগুলি সমান বা ব্রহ্ম-দীর্ঘ পংক্তি ও বিবিধ মিল-বিচ্ছাদ (rhyme scheme) দ্বারা কবিতার যে পংক্তি-পর্ব নির্মাণ হয়, তাহাই stanza; কবিতায় যেমন পংক্তিগত ছন্দভাগ থাকে, ইহাও তেমনই যেন পদসমষ্টিগত এক একটি বৃহত্তর ছন্দভাগ, ইহাও পদের মত কবিতায় পুনরাবর্তিত হইয়া থাকে। দেখিলেই মনে হয়, গল্পরচনায় যেমন প্যারাগ্রাফ, গল্পরচনাতেও সেইরূপ—stanza। কিন্তু ইহা শুধুই বাহিরের একটা অঙ্গ-ভাগ মাত্র নয়; গল্পের প্যারাগ্রাফের মত, ইহা দ্বারা কবিতার ভাবাহুক্রম চিহ্নিত হইলেও, ছন্দ-ঘটিত একটা বড় নিয়ম ইহাকে মানিতে হয়। প্রাচীন বাংলা কবিতায় ঠিক stanza না থাকিলেও, অপেক্ষাকৃত দীর্ঘ-ছন্দের কবিতার প্রতি চরণ তিন বা চারটি ভাগে ভাগ হইতে দেখা যায়—এইরূপ ছন্দকে ত্রিপদী বা চৌপদী নাম দেওয়া হইয়াছিল। কিন্তু

তাহাও ওই ভাগের নাম নয়—ছন্দের নাম ; অর্থাৎ, কবিতারই পৃথক অঙ্গ হিসাবে কোন ভাগ সত্যি ছিল না—stanza বলিতে যাহা বুঝায়, কবিতার ভাবানুযায়ী তেমন গঠন কৌশল কবিদের অজ্ঞাত ছিল। ত্রিপদী বা চৌপদী যে stanza-র নাম নয়—তার প্রমাণ, একটির পুরা হিসাবে ছয়, এবং অপরটিতে আট সংখ্যক পদ পাওয়া যাইবে। কিন্তু সে হিসাবের আবশ্যকতাও ছিল না, কারণ, ঐ ছয় বা আট অবিচ্ছেদ্যে বহিয়া চলে—পয়ারের মতই একটানা, কোথাও কোন ছেদ বা ভাগ নাই। নব্য বাংলা কবিতায় যখন stanza দেখা দিল, তখনও ঐ ত্রিপদী ও চৌপদীর একটানা ভঙ্গিটি আমাদের কবিগণ ত্যাগ করিতে পারেন নাই, কেবল পংক্তিগুলি ভাগ করিয়া সাজাইয়া দিতেন ; তার কারণ, তাঁহারা তখনও stanza-র অন্তর্নিহিত ছন্দ-রূপ, এবং কবিতার ভাব-রূপের সহিত তাহার সামঞ্জস্য অনুমান করিতে পারেন নাই ; এবং অনেকে stanza-রচনায় পুরাতন ত্রিপদী ও চৌপদীর সংস্কারই পালন করিয়াছিলেন।

কিন্তু সেইরূপ ত্রিপদী বা চৌপদীর পদ-বন্ধনকেও stanza নাম দেওয়া যাইবে—যদি তাহাতে stanza-র লক্ষণ থাকে। সে লক্ষণ দুইটি—প্রথম, প্রত্যেকটি স্বতন্ত্র পদ-সমষ্টি হওয়া চাই ; দ্বিতীয়, তাহাদের গঠনে ছন্দ ও মিলের একটি বিশেষ গ্রন্থি-বন্ধন চাই—কেবল ছন্দ বজায় থাকিলেই চলিবে না, পংক্তিবিচ্ছিন্নতার কৌশলে, সমগ্রভাবে একটি ছন্দ-সঙ্গীত সৃষ্টি হওয়া চাই। কবিতার মধ্যেই এই যে পৃথক ছন্দভাগ ইহাতে কবিতার অখণ্ডতা নষ্ট হয় না, —একটি মূল ভাবকে ভোর করিয়া তাহাতে যে এক একটি বিশেষ প্যাটার্নের ছন্দ-গ্রন্থি দিয়া মালা গাঁথা হয়, সেই ছন্দগ্রন্থিই stanza। প্রাচীন বাংলা পণ্ডে এইরূপ গ্রন্থি ছিল না, সে যেন এক এক ছন্দের সমান-গাঁথা এক এক গাছি মালা—তাহাতে ছন্দের একটা নিরবচ্ছিন্ন শ্রোতই আছে। অতএব এই stanza আমাদের কবিতায় সম্পূর্ণ নূতন ; ইহার নাম এমন হওয়া চাই যাহাতে উহার ঐ গ্রন্থিবন্ধনের অর্থটি প্রকাশ পায়। কেবল ‘স্তবক’ বা ঐরূপ একটা নাম দিলে তাহা নিতান্তই সাধারণ অর্থবাচক হইয়া পড়ে, পারিভাষিক অর্থগৌরব একেবারেই থাকে না ; এজন্য, আমি stanza-র বাংলা নাম দিয়াছি—‘পদবন্ধ’ ; আমার মনে হয়, ইহাতে কোন পণ্ডিতের আপত্তি হইবে না।

আধুনিক বাংলা কাব্যের প্রথম যুগেই এইরূপ পদবন্ধ দেখা দিয়াছিল,— যদিও তাহাতে পংক্তিপর্বের বৈচিত্র্য ও বৈভব বাঙালী কবির দৃষ্টি বা চিত্ত আকর্ষণ করে নাই। এ যুগের আদিত্য, বা পুরাতন যুগের শেষে, কবি দৈশরগুপ্তই বোধ হয় প্রথম একটি পদবন্ধযুক্ত কবিতা রচনা করিয়াছিলেন, কবিতাটি ইংরাজীর অম্ববাদ; বোধ হয় অম্ববাদ করিতে গিয়া ঐরূপ পদবন্ধ রক্ষা করিতে হইয়াছিল। বলাবাহুল্য, ইহা Pope-এর Universal Prayer-এর বঙ্গানুবাদ, নাম—“সর্ববাদীসম্মত স্তোত্র”। ইহারও পূর্বে কেহ এইরূপ পদবন্ধ রচনা করিয়া থাকিলেও তাহা নিতান্তই প্রত্নতত্ত্বের বিষয়, আমার তাহাতে প্রয়োজন নাই; পরে, নব্য কবিগণের প্রায় সকলেই পদবন্ধের আকারে কবিতা রচনা করিয়াছিলেন; তাঁহাদের মধ্যে মধুসূদন, বিহারীলাল ও সুরেন্দ্রনাথ মজুমদারকেই কাল হিসাবে পূর্ববর্তী বলা যাইতে পারে, এবং ইহাদের মধ্যেও এ বিষয়ে সুরেন্দ্রনাথকেই কৃতিত্বের অধিকার দিতে হইবে। মধুসূদনের ‘ব্রজাঙ্গনা’র পদবন্ধে যেমন ছন্দগৌরব নাই, তেমনই অগ্ন্যত্রয় তিনি ত্রিপদী প্রভৃতি ছন্দে কেবল পঞ্চ-প্যারাগ্রাফ রচনা করিয়াছেন, পংক্তিসংখ্যা নির্দিষ্ট রাখিয়া কবিতাগুলিকে ভাগ করিয়াছেন মাত্র। তাহার পরেও, অধিকাংশ কবি ইহার অধিক কিছু কবেন নাই; বিহারীলালের ঐরূপ কবিতায় পংক্তির গঠন-বৈচিত্র্য বা মিল-বিচ্ছাদে কোন কারিগরি নাই—ত্রিপদী বা চৌপদীর মতই, একটানা ছন্দের সেই পদবন্ধের কোন স্বাতন্ত্র্য নাই। কেবল, সুরেন্দ্রনাথের কবিতায় পদবন্ধের আয়তনে ও গাঁথনিতে একটু বিশেষ যত্ন ও বৈচিত্র্যবিধানের প্রয়াস লক্ষ্য করা যায়।

শ্রবস্তী কবিগণের মধ্যে হেমচন্দ্র এইরূপ ‘একটানা’ পদবন্ধ-ছন্দে বহু কবিতা রচনা করিয়াছিলেন, তাহাতে কোন বিশিষ্ট গঠন বা ছন্দোবৈচিত্র্য নাই—ত্রিপদী বা চৌপদী ছন্দেব পংক্তিপর্বই আছে। নবীনচন্দ্রের ‘পলাশীর যুদ্ধে’ বৃহত্তর আয়তনের পদবন্ধ ঐ কাব্যের কল্পনা ও ভাববস্তুর বড় উপযোগী হইয়াছে বটে—কিন্তু সেখানেও, মিলবিচ্ছাদে অতিরিক্ত শৈথিল্যের জন্ম, পদবন্ধগুলির তেমন গৌরব রক্ষা হয় নাই।

পদবন্ধ সম্বন্ধে এই কালের অধিকাংশ কবির ধারণা যে খুব স্পষ্ট ছিল না, তাহার প্রমাণ, তাঁহারা কেবল পংক্তিব্যাহকেই পদবন্ধ বলিয়া মনে করিতেন—

পংক্তিগুলি নির্দিষ্ট সংখ্যার হইলেই হইল, কিন্তু সেই স্তবকের মধ্যে পদসঙ্খ্যায় বা মিলবিচ্ছাদে কোন কৌশলের প্রয়োজন ছিল না। তথাপি এইরূপ রচনার একটা কারণ যে ছিল না তাহা নয়, অনেক স্থলেই তদ্বারা ভাব-অর্থের ক্রমান্তর-সূচনা আছে; কিন্তু কেবল তাহাতেই পদবন্ধ সার্থক হয় না। এক একটি পদবন্ধ আপনাতেই আপনি সম্পূর্ণ—ভাবে ও ছন্দসঙ্গীতে এক একটি পৃথক ব্যাহ বা মণ্ডল হওয়া চাই। সমগ্র কবিতার মূল ভাবসূত্র অবিচ্ছিন্ন থাকিবে বটে, মালার ভোর যেমন থাকে,—কিন্তু সেই মালার অক্ষরাজির মত প্রত্যেক পদবন্ধ একটি পৃথক ও সুবলয়িত গোলক হওয়া চাই; তাহা ঘেন সেই মূল ভাব-সূত্রেব এক একটি পৃথক গ্রন্থি—ভাবেও যেমন, ছন্দেও তেমনই। এইরূপ ছন্দ-নির্মাণে কতকগুলি ছোট-বড় চরণকে নানা ভঙ্গিতে যোজন করিয়া একটা কেন্দ্রগত সৌম্য দান করা হয়; এই সৌম্যাকেই বলে—Stanzaic Law। পংক্তির আয়তন এবং মিলের সংস্থান যতই বিচিত্র হয়, ততই এই সঙ্গতি-সুখমা গভীরতর হইয়া উঠে। একদিকে যেমন এইরূপ বিচ্ছিন্ন পদবন্ধের দ্বারা একটি ভাব-পরম্পরার সৃষ্টি হয়, তেমনই কবিতার ছন্দঃশ্রোত একটানা না হইয়া একটা বৃহত্তর যতি-তালে তরঙ্গিত হইতে থাকে। ইহাই পদবন্ধ-রচনার মূল ছন্দ-তত্ত্ব।

( ২ )

‘পদবন্ধ’ কথাটিতে ‘পদ’ বলিতে চবণ বুঝিতে হইবে, যেমন—‘চতুর্দশপদী’ কবিতা। কয়েকটি চরণ লইয়া যে ছন্দ-গ্রন্থি রচনা হয় তাহারই নাম ‘পদবন্ধ’—তাহার সাধারণ ও বিশেষ লক্ষণ কি, তাহা পূর্বে সবিস্তারে বলিয়াছি। এক্ষণে বিভিন্ন গঠন ও আয়তনের পদবন্ধ সম্বন্ধে সংক্ষেপে কিছু বলিব। বলা বাহুল্য, অন্ততঃ তিনটি চরণ না হইলে পদবন্ধ-রচনা হয় না; বাংলায় সাধারণতঃ দশটি চরণ পর্যন্ত পদবন্ধের আয়তন সহজেই বৃদ্ধি করা যায়। দুই চরণের মিলযুক্ত যে পদবন্ধ তাহাকে আমরা ‘প্লোক’ বলিতে পারি—পদবন্ধ বলিবার প্রয়োজন নাই; দুই-এব অধিক হইলেই তাহা যথার্থ পদবন্ধের কোঠায় আসিয়া পড়ে। কিন্তু তিন চরণের পদবন্ধও বাংলায় অধিক নাই—তেমন ভালও হয় না। এইরূপ পদবন্ধকে বাংলায় ‘বিশেষক’ নাম দিলে ক্ষতি নাই,—শুনিতে একটু রুক্ষ হইল বটে, কিন্তু বিদেশী ভাষার ‘tercet’ বা ‘terzetto’ ইহা অপেক্ষা

মোলায়েম নয়। ‘ত্রিপদিকা’ নামটি আমার পছন্দ নয়—নূতন নূতন সাহিত্যিক নামকরণে—‘ইকা’-প্রত্যয়ের বাহ্যিক যেমন কুৎসিত তেমনই অশুভ হইয়া উঠিয়াছে। তা ছাড়া, ঐরূপ নামের সঙ্গে অপরাপর নামগুলির মিল থাকিবে না, কারণ, আমি ইহার পরেও দশপংক্তির পদবন্ধ পর্য্যন্ত এইরূপ নাম রাখিতে চাই, যথা, চার পংক্তি—চতুষ্ক ; পাঁচ পংক্তি—পঞ্চক ; ছয় পংক্তি ষট্ঠক ; সাত পংক্তি—সপ্তক ; আট পংক্তি—অষ্টক ; নয় পংক্তি—নবক ; দশ পংক্তি—দশক। অবশ্য ইহাদের সকলগুলিই আবশ্যক হইবে না, তবু নামগুলি তৈয়ার রাখা ভাল।

বাংলা ‘বিশেষকে’র একটি মাত্র নমুনা উদ্ধৃত করিলাম—বিদেশী ‘terza rima’-ছন্দের অমুকরণে এই পদবন্ধ রচিত হইয়াছে।

আম্রার নিশীথ-রাতে প্রেম বৃক্ষি স্বপ্ন-সংকরণ ?—  
বাণীখানি বেজে ওঠে অচৈতন্য প্রাণের অন্তরে।  
প্রেম কি ‘নিশির ডাক’—গাঢ় ঘুমে গুঢ় জাগরণ ?

বিস্মারিত অন্ধ আঁখি—তবু পথ চিনিয়া সে চলে,  
বাহিরের ডাক শুনি’ স্বপনে সে হয়েছে বাহির—  
পথের পথিক-বালা নিজ মালা দেয় তাব গলে !

কারো লগ্ন ত্রষ্ট হয়—স্বপ্ন-ভঙ্গে ব্যথায় অধীর,  
কাবো স্বপ্ন ভাঙে না যে, সেই নর চির-ভাগ্যবান—  
স্বপ্নশেষে আসে তার মহানিদ্ৰা, মরণ-তিমির।

(‘শেষশিক্ষা’—স্মরণরল)

এই ছন্দের মিল-বিচ্ছাসের রীতি অতিশয় লক্ষণীয়।

চারি-চরণের পদবন্ধ এতই সাধারণ যে, তাহার নমুনা দিবার আবশ্যকতা নাই; ইংরাজীতে ইহাকে Quatrain বলে, বাংলায় ‘চতুষ্ক’ নাম দিয়াছি। এইরূপ পদবন্ধেই সর্বপ্রথম একটু পংক্তি-বৈচিত্র্য বা মিল-বিচ্ছাসে কারিগরির অবকাশ মেলে। সাধারণতঃ ক-খ ক-খ—এইরূপ একান্তর মিলই দেখা যায়; আর এক রকমের মিল-বিচ্ছাসও কবিতার ভাববস্তুর পক্ষে বিশেষ উপযোগী, যথা—ক খ খ ক ; ইহাতে ভাবের গাভীর্ষ রক্ষা হয়। কিন্তু বাংলা চতুষ্কগুলিতে প্রায়ই মাত্র দ্বিতীয় ও চতুর্থ পংক্তিতে মিল থাকে, যথা—কথ গথ। ফার্সী

কবিতার ‘রুবাই’ নামক চতুষ্কের অল্পকরণে বাংলায় একটি নূতন ধরণের পদবন্ধ কবিদের বড় কাজে লাগিয়াছে, যথা,—

কৰ্করিত নীলাকাশ প্রশান্ত হৃদয়,  
মুদ্রমন্ড গন্ধবহ, সুবাস মন্থর ।  
দেখ, দেখ অ’ধি মেলি, আলোক-পুলকে  
● বলসিছে ধবলার সুবর্ণ-শিখর ।

\* \* \*

নদীকূলে তরুতলে দুর্বাদলে বসি’  
তুমি বাজাইবে বীণা সুধীরে, কপসী !  
আমি শুধু চেয়ে রব মদির-আলসে—  
সেই স্বর্গ, ওঠে যাহে দেবদ্ব্য বিকশি’ ।  
( ‘পাছ’—অক্ষয়কুমার বড়াল )

কিংবা

সুন্নয় আমার আয়ু যে ফুরাই—দুঃখিও ঘোরে তাই,  
করিও না ঘৃণা—পেয়ালা ও প্রেম এক যে করিতে চাই !  
শাদা-চোখে বসি যাদের সমাজে তারা যে সবাই পর,  
নেশায় বেহ’শ হয়ে যাই যবে—বন্ধুরে মোর পাই !  
( ‘ফার্সি ফরাস’—হেমন্ত-গোধূলি )

ইহার মিলবিচ্ছাদ এইরূপ—ককথক ।

চতুষ্কের পর, পদবন্ধের আয়তন যত বৃদ্ধি পায়, ততই তাহার ছন্দ-সঙ্গীত জটিলতব ও গভীরতর হইয়া উঠে, আমি পবে এইরূপ পদবন্ধের সবিশেষ আলোচনা করিব । এক্ষণে, আমাদের বাংলাকাব্যে পদবন্ধেব যে সংক্ষিপ্ত পরিচয় পূর্বে দিয়াছি—তাহার কিছু কিছু নমুনা মন্তব্যসহ উদ্ধৃত করিব । বাংলা কবিতায় পদবন্ধের আদিক্রম এবং তাহাব ক্রম-পরিণতি লক্ষ্য করিলেই এই বিশিষ্ট ছন্দ-প্রতিমার শ্রী ও মৌল্য আপনাই স্পষ্ট হইয়া উঠিবে ।

ঈশ্বরগুপ্ত—

দেহ হয় ক্ষীণ ক্রমে দেহ হয় ক্ষীণ ।  
কালের অধীন তুমি কালের অধীন ।  
ভবে আর রবে কত কাল যত হয় গত,  
নিষ্কট হতেছে তত মরণের দিন ।  
কালের অধীন তুমি কালের অধীন ।



—এখানে পুরাতন পয়ার ও ত্রিপদী মিলাইয়া একটি পংক্তিপর্বের সৃষ্টি হইয়াছে,—  
ছন্দের স্বরে কোন নূতনত্ব নাই, কেবল আকারেই পদবন্ধ। কবিতার পরবর্তী  
পদবন্ধেও ওই এক ভাব ও এক স্বর একটানা বহিয়া চলিয়াছে—পদবন্ধগুলির  
মধ্যে ভাবের কোন ছেদ নাই, অর্থাৎ কোন গ্রন্থি-চিহ্ন নাই।

মধুসূদন—

(১) নাচিছে কদম্বমূলে বাজারে মূল্যী রে  
রাধিকারমণ !  
চল সখি, ঘরা করি, হেরি গে শ্রাণের হরি,  
ব্রজের রতন।  
চাতকী আমি স্বজনি, শুনি জলধর-ধ্বনি  
কেমনে ধৈর্য ধরি থাকি লো এখন,  
যাক মান, যাক কুল মন-তরী পাবে কুল,  
চল, ভাসি প্রেমনীরে ডেবে ও চরণ।  
( ব্রজাঙ্গনা )

কিষ্কি—

(২) মুহু কলরবে তুমি ওহে, শৈবলিনী,  
কি কহিছ ভাল ক'রে কহ না আমারে।  
সাগর বিরহে যদি, প্রাণ তব কাঁদে, নদি,  
তোমার মনের কথা কহ রাধিকারে—  
তুমি কি জানো না, ধনি, সেও বিরহিনী ?  
( ঐ )

প্রথমটিতে সেই মামুলী ছন্দরীতিই লক্ষ্য করা যায়—পদবন্ধটি একটি পংক্তিপর্ব,  
বা কবিতার অঙ্গভাগ মাত্র। কিন্তু—দ্বিতীয়টিতে, একটি মাত্র কোশলে পদবন্ধের  
ছন্দসঙ্গীত উঁকি দিয়াছে, সে কোশল—ওই প্রথম পংক্তির সহিত একেবারে শেষ  
পংক্তির মিল, তাহাতেই সমগ্র পদবন্ধটি একটি কেন্দ্রগত সৌম্য লাভ করিয়াছে।  
আর একটি কবিতায় মধুসূদন পদবন্ধ-রচনায় বেশ একটু কারিগরি করিয়াছেন,  
যথা—

রে প্রমত্ত মন মম ! কবে পোহাইবে রাতি ?  
জাগিবি রে কবে ?

জীবন-উত্তানে তোর ঘোঁষন কুহুম-ভাঙ্গি

কতদিন রবে ?

নীরবিন্দু দুর্কাদলে, নিত্য কি রে ঝলঝলে ?

কে না জানে অশ্রুবিষ অশ্রুমুখে সত্যপাতি ?

( 'আত্ম-বিলাপ' )

এই পদবন্ধ—আকারে একটি ষট্‌ক ; ইহাতে হ্রস্ব-দীর্ঘ পংক্তিযোজনা আছে ; প্রথম চারিটি পংক্তিতে একান্তর মিলের একটি চতুষ্ক রহিয়াছে ; পঞ্চম পংক্তিতে পদ-মধ্য মিল ( sectional rhyme ), এবং, সবচেয়ে গৌরবকর ঘাফা—শেষের, অর্থাৎ ষষ্ঠ পংক্তিতে, প্রথম ও তৃতীয় পংক্তির মিল ফিরিয়া আসিয়াছে। এজন্য এই কবিতাকেই বাংলা পদবন্ধের সর্বপ্রথম পরিম্পূর্ণ রূপ বলা যাইতে পারে ; কিন্তু মধুসূদনের পদবন্ধ-কবিতাগুলি সাধাবণতঃ এরূপ নয়—অধিকাংশই কলা-কৌশলহীন।

বিহারীলাল—

একদিন দেব তরুণ তপন

হেবিলেন স্রব-নদীর জলে ,

অপরূপ এক কুমারীরতন

খেলা করে নীল-নলিনীদলে ।

বিকশিত নীল কমল আনন

বিলোচন নীল কমল হাসে ,

আলো ক'রে নীল-কমল-বরণ

পুরছে ভুবন কমল-বাসে ।

( বঙ্গমঙ্গলী )

—এগুলি চতুষ্ক-জাতীয় পদবন্ধ ; মিল—ক খ ক খ , পদবন্ধগুলির কোন পৃথক পবিচ্ছিন্ন সত্তা নাই—একটানা বহিয়া চলিয়াছে। পংক্তিগুলি ছোট বলিয়া যতিও যেমন ঘন ঘন পড়িতেছে, তেমনই পংক্তির সংখ্যা অল্প বলিয়া, এরূপ ক্ষুদ্র পদবন্ধ ছন্দ-সঙ্গীতে সমৃদ্ধ হইতে পারে না। বিহারীলালের কবিতায় ( যেমন, 'সারদা-মঙ্গল' ) বড় আকারের পদবন্ধও আছে, কিন্তু সেখানেও পয়ার-ত্রিপদীর প্রভাবই অধিক, এবং তাহাতে গীতিস্বরের প্রাবল্য থাকায়, সেগুলি যেন গানেরই এক একটি কলি ; তাহাতে পদবন্ধের বিশিষ্ট মর্যাদা ক্ষুণ্ণ হইবারই কথা।

স্বরেস্ত্রনাথ মজুমদার—

পূজিবার তরে ফুল ঝরে' পড়ে যায়,  
ছদিকল পরশে পাখীতে,  
মৃক্ষমুখে কুরসিনী মৃক্ষমুখে চায়,  
ধায় অলি অধরে স্মিতে ।  
স্পর্শে পদহাগ-ভরা  
অশোক লভিল ধরা,  
এলোকেশে কে এল রূপসী—  
কোন্ বনফুল, কোন্ গগনের শশী !

( মহিলা কাব্য )

এই পদবন্ধটি একটি অষ্টক, অর্থাৎ আয়তনে বেশ বড় ; ইহাতে লক্ষণীয় দুইটি,—  
দ্বন্দ্ব ও দীর্ঘ অসমান পংক্তির দ্বারা বাহ-রচনা ; এবং মিলবিচ্ছাদের স্বাচ্ছন্দ্য ও  
বৈচিত্র্য । প্রথম চারিটি পংক্তির দ্বারা একটি একান্তর-মিলের চতুষ্ক সৃষ্টি হইয়াছে ;  
মধ্যে দুইটি অতি দ্বন্দ্ব স-মিল পংক্তি ; শেষের দীর্ঘতর পয়ার-পংক্তি দুইটিতে  
ক্ষণ-রুদ্ধ সঙ্গীতস্রোত মুক্ত হইয়া পরিপূর্ণ ঝংকারে নিঃশেষ হইয়াছে । আমি  
বলিয়াছি, এবং পরে দেখাইব যে, আয়তনে বড় না হইলে পদবন্ধের ছন্দ-সৌন্দর্য্য  
বা সঙ্গীত-স্বষমার মহিমা উপলব্ধি করা যায় না । এ যুগের অপর দুই মহাকবি  
হেমচন্দ্র ও নবীনচন্দ্রের দ্বারা পদবন্ধ-ছন্দের বিশেষ উন্নতি হয় নাই, তাহাতে ঐ  
যুগের লক্ষণগুলিই আছে । হেমচন্দ্রের কবিতায় প্রত্যেক পদবন্ধের শেষে, গানের  
ধূয়ার মত পূর্ববর্তী কোন একটি পদের পুনরাবৃত্তি প্রায়ই লক্ষ্য করা যায়, তাহাতে  
ছন্দও যেমন বাঞ্জিয়া উঠে, তেমনই পংক্তি-প্রবাহে একটা স্পষ্ট ছেদ পড়ে ; কিন্তু  
তাহাতে আর কোন কারিগরি নাই । নবীনচন্দ্রের ‘পলাশির যুদ্ধে’র একটি  
সাধারণ লক্ষণযুক্ত পদবন্ধ উদ্ধৃত করিলাম—

এই কি পলাশিক্ষেত্র ? এই সে প্রাঙ্গণ ?  
যেইখানে,—কি বলিব ?—বলিব কেমনে !  
অদৃষ্টের সেই ক্রীড়া, মহা আবর্তন,  
মানবের এক ক্ষুদ্র করপরশনে !  
যেইখানে মোগলের মুকুট-রতন  
ধসিয়া পড়িল আঁহা ! পলাশির রণে ?  
যেইখানে চিরকটি স্বাধীনতা ধন  
হারাইল অবহেলে পাগালা ঘবনে ?

দুর্কল বাঙ্গালি আজি, মানস নয়নে  
দেখিবে সে রণক্ষেত্র। তবে হে কল্পনে!—

(‘পলাশির যুদ্ধ’—তৃতীয় সর্গ)

ইহাকে প্রায় বৃহত্তম পদবন্ধ বলা যাইতে পারে—এ গুলি দশ পংক্তির এক একটি দশক। অতএব, ইহাতে পদবন্ধের সর্ববিধ কারিগরির অবকাশ আছে। কিন্তু কবি সে দিকে দৃষ্টি দেন নাই; বর্ণনা ও আখ্যানমূলক দীর্ঘছন্দ কাব্যে তিনি কলাকৌশলের দিকে কিছু মাত্র অবহিত হন নাই, তাহার ফলে, এই পদবন্ধগুলিতে মিলেরও যেমন কোন নিয়ম নাই, তেমনই পংক্তিগুলি, ঢালাও পয়ারের মত, সর্বত্র সমান পদযোজনায়, পরস্পরের অমুখাবন করিতেছে; শুধু তাহাই নয়, এতবড় পদবন্ধও শেষ হইতেছে না, পরবর্ত্তীর উপরে গড়াইয়া পড়িতেছে! অতএব, আকারে যেমন হোক, গঠনে এই পদবন্ধ অতিশয় শিথিল, এবং ইহার শ্রোতও প্রায় একটানা। তথাপি অনেক স্থলে, মিলের সতর্কতায় এবং ভাবেব সম্পূর্ণতায়, “পলাশির যুদ্ধ” পদবন্ধের মর্যাদা রক্ষা করিয়াছে, এবং কাব্যবিশেষেব পক্ষে বাংলা পদবন্ধও যে কিরূপ উপযোগী হইতে পারে তাহার সাক্ষ্য দিতেছে। রবীন্দ্র পূর্ব যুগের কবিতায় বাংলা পদবন্ধ-রচনা ইহার অধিক অগ্রসর হয় নাই।

### (৩)

রবীন্দ্রনাথ যেমন বাংলা ছন্দের অশেষ উন্নতিসাধন করিয়াছেন, তেমনই বাংলার শ্রেষ্ঠ গীতি-কবিরূপে, পদবন্ধ-রচনাতেও ছন্দ ও মিলের অপূর্ব কারুকার্য দেখাইয়াছেন। আমি পূর্বে বলিয়াছি, উৎকৃষ্ট পদবন্ধেব লক্ষণ এই যে, তাহাতে নানাবিধ পংক্তি ও মিলের সাহায্যে একটি সম্পূর্ণ ছন্দ-মণ্ডল সৃষ্টি হইয়া থাকে, এবং প্রত্যেক পদবন্ধ এক একটি ভাবে যেন সম্পূর্ণ করিয়া শেষ পংক্তিতে বিরাম লাভ করে—যদিও সেই ভাবগুলি মূল কবিতারই অঙ্গ; অতএব, পদবন্ধগুলি যেন ঐ কবিতা-সৌধের এক একটি খিলান। প্রত্যেক খিলানটি মজবুত ও সুদৃশ্য হইলে সমগ্র কবিতা-সৌধটিও সুন্দর হইবে। এ জন্ত কবি-মিস্ত্রীকেও অতিশয় কৌশল ও যত্ন সহকারে পদবন্ধগুলি রচনা করিতে হয়। রবীন্দ্রনাথ বাংলা পদবন্ধের প্রথম সজ্ঞান ও নিপুণ শিল্পী; বিভিন্ন ছন্দের বিভিন্ন সুর-সন্নিবেশে—পদ, পর্ব ও যতির সর্ববিধ কৌশলে, তিনি এই পদবন্ধকে

গীতিকবিতার শ্রেষ্ঠ বাহন করিয়া তুলিয়াছেন। অতঃপর, আমি তাঁহার সেই অপূর্ণ গীতি-কৌশলপূর্ণ পদবন্ধ-রচনার কিঞ্চিৎ পরিচয় দিব; প্রথমে গীতিচ্ছন্দ বা পৰ্বভূমক ছন্দের কারিগরি দেখাইব।—

- (১) নাহিছে নীরব ছায়া ঘন বন-শয়নে,  
এ দেশ লেগেছে ভাল নয়নে।  
স্থির জলে নাহি সাড়া, পাতাগুলি গতিহার,  
পাখী ষত ঘুমে সারা কাননে।  
শুধু এ সোনার সাঁঝে বিজনে পথের মাঝে  
কলস কাঁদিয়া বাজে কাঁকণে,  
এ দেশ লেগেছে ভাল নয়নে।  
( 'দিনশেষে'—চিত্রা )

এই পদবন্ধে এক ছন্দ ছাড়া আর কোন নূতনত্ব নাই—পূর্বযুগের পদবন্ধের মতই ত্রিপদীর স্পষ্ট প্রভাব ইহাতেও আছে; কেবল, ছন্দটি নূতন—চারমাত্রার ( দৈমাত্রিক ) পৰ্বভূমক এবং মিলবিচ্ছাসে সঙ্গীত-কুশলতা আছে।

- (২) যুখী-পরিমল আসিছে সম্মল সমীরে,  
ডাকিছে দাহুরী তমাল-কুঞ্জ-তিমিরে,  
জাগো সহচরী, আজিকার নিশি ভুলো না,  
নৌপাথে বাধো ঝুলনা।  
কুহুম-পরাগ ঝরিবে ঝলকে ঝলকে,  
অধরে অধরে মিলন অলকে অলকে,  
কোথা পুলকের তুলনা।  
নৌপাথে, সখি, ফুলডোরে বাধো ঝুলনা।  
( বর্ধমানন্দ—কল্পনা )

তিন মাত্রাব ( ত্রৈমাত্রিক ) পৰ্বভূমক। পদবন্ধটির গঠনে যেন দুই সমান ভাগ আছে—প্রথম চারিটি পংক্তি একটি ক্ষুদ্র চতুষ্ক-আকারের পদবন্ধ, দ্বিতীয়টিও তাহাই, এই দুইটিকে একটি গোল ডিবার গোলাঙ্কের মত কানায় কানায় মিলাইয়া এক দেহে পরিণত করা হইয়াছে, তাহার জন্ত মিল-বিচ্ছাসের চাতুরী লক্ষণীয়; গঠনটি এইরূপ—ক ক খ খ খ খ—খ খ খ—ইহাতেই দুইটি ভাগ ডিবার ঢাকনির মত মিলিয়াছে; খণ্ড-চরণ দুইটির এই মিল-বিচ্ছাস-কৌশলে পদবন্ধটি আরও সঙ্গীতময় হইয়া উঠিয়াছে।

(৩) বর্ষ তঁখনো হয় নাই শেষ,

এসেছে চৈত্র-সন্ধ্যা,

বাতাস হয়েছে উতলা আকুল,

পথতরুণাথে ধরেছে মুকুল,

রাজার কাননে ফুটেছে বকুল

পাকল রজনীগন্ধা ॥

(‘অভিসার’—কথা)

অথবা—

এসেছে সে একদিন,

লক্ষ পরাণে শকা না জানে

না রাখে কাহারো ধন ,

জীবন-মৃত্যু পায়ের ভূতা

চিত্ত ভাবনাহীন,

পঞ্চ নদীর ঘেরি দশ তীর

এসেছে সে একদিন ॥

(‘বন্দী বীর’—কথা)

এই সকল পদবন্ধ দ্রুততর গীতিচ্ছন্দে রচিত—এই জন্ত গীতি-কথা (Ballad)-জাতীয় কবিতার বড়ই উপযোগী। রবীন্দ্রনাথই এইরূপ পদবন্ধের সাহায্যে বাংলা ছন্দে উৎকৃষ্ট গীতিকথা রচনার পথ স্ফুরিত করিয়াছেন—ইহাও বাংলা কাব্যসাহিত্যে তাঁহার একটি অমূল্য দান।

(৪) নদী-কুলে-কুলে কল্লোল তুলে

গিয়েছিলে ডেকে ডেকে।

বনপথে আসি করিতে উদাসী

কেতকীর রেণু মেখে।

বর্ষাশেষের গগন-কোণায় কোণায়,

সন্ধ্যামেষের পুঞ্জ-সোণায় সোণায়,

নির্জন ক্ষণে কখন অশ্রু-মনায়

ছুঁয়ে গেছ থেকে থেকে।

কখনো হাসিতে কখনো বাণিতে

গিয়েছিলে ডেকে ডেকে ॥

(‘লীলা-সঙ্গিনী’—পুরবী)

—খাঁটি রবীন্দ্রীয় পদবন্ধের একটি অত্যুৎকৃষ্ট নিদর্শন। ইহাতে রবীন্দ্র-গীতিচ্ছন্দের সকল লক্ষণ আছে। ছন্দ—ত্রৈমাত্রিক পর্বভূমক; পংক্তিগুলি আরম্ভ হইয়াছে—  
১২ ও ৮ মাত্রায়; গঠনে, আয়তনে ও পংক্তিসঙ্খ্যায়, পূর্বেরকার সাধারণ ছাঁদই

বজায় আছে, কিন্তু দুই কৌশলে ইহার ছন্দসঙ্গীত চরমে উঠিয়াছে—ঘন ঘন মধ্য-মিল, এবং মাঝের তিন পংক্তির মাত্রা-বৃদ্ধি, যেন ভাবাবেশে কণ্ঠ আর বাধা মানিতেছে না! আর একটি কারণও আছে—পদ-শেষের মিলগুলি প্রায় ডবল-মিলের মত, তাহাতে ভাবের উদ্দীপনা ও অধীরতা ফুটিয়া উঠিয়াছে। রবীন্দ্রনাথের এই গীতিরসপ্রধান পদগুলিতে প্রায়ই শেষে একটি পূর্ব-পদের পুনরাবৃত্তি থাকে, তাহাও পদবন্ধ-রচনার একটি সাধারণ কৌশলরূপে গণ্য; এইরূপ পুনরাবৃত্তি বাংলা গীতিকবিতার স্বভাবসিদ্ধ বলিলেও হয়—পুরাতন কবিরাও ইহাতে রীতিমত অভ্যস্ত ছিলেন। আধুনিক যুগে হেমচন্দ্রপ্রমুখ কবিগণ ইহার যথেষ্ট ব্যবহার করিয়াছেন—রবীন্দ্রনাথই ইহাকে সত্যাকার কাব্যচ্ছন্দের মর্যাদা দান করিয়াছেন। এইরূপ পুনরাবৃত্তির একটা সুবিধা এই যে, ইহা দ্বারা সহজেই পদবন্ধগুলিকে ‘বন্ধ’ কবা যায়, অর্থাৎ উহার ভাবশ্রোতকে পৃথক করিয়া একটা সমাপ্তি-চিহ্ন দেওয়া যায়।

(৫) ওরে শাঙন-মেঘের ছায়া পড়ে

কালো তমাল-মূলে,

ওরে এপার ওপার অঁধার হ’ল

কালিন্দীর কূলে।

ঘাটে গোপাঙ্গনা ডরে

কাপে খেয়াতরীর পরে,

হের কুঞ্জবনে নাচে ময়ূর

কলাপখানি তুলে।

ওরে শাঙন-মেঘের ছায়া পড়ে

কালো তমাল-মূলে ॥

(‘জন্মান্তর’—কণিকা)

—Hypermetric-যুক্ত ছড়ার ছন্দে উজ্জল গীতিরসপূর্ণ লঘুললিত একটি পদবন্ধ—যেন খঞ্জনীর সঙ্গে নৃগুরও বাজিতেছে! ইহার প্রথম চারিটি পংক্তি আসলে দুইটি দীর্ঘ পংক্তি; শেষের চারিটি পংক্তিও তাই—সর্বসমেত ছয়টি পংক্তি আছে; মিল আছে দুইটি; অতএব ইহার ছন্দমণ্ডল যেমন ক্ষুদ্র, যতি ও মিল-বিজ্ঞাসে তেমনই কোন জটিলতা নাই; এই জন্ত ইহার গীতি-স্বর এমন তরল ও তরঙ্গিত। রবীন্দ্রনাথের ‘কণিকা’র এইরূপ ছড়ার ছন্দে রচিত নানা ছাঁদের লঘু-ললিত পদবন্ধের অস্ত্য নাই।

এইবার, পয়ার বা পদভূমক ছন্দে রচিত রবীন্দ্রনাথের কয়েকটি শ্রেষ্ঠ পদবন্ধ-কবিতার নমুনা উদ্ধৃত করিব; কিন্তু তৎপূর্বে পদবন্ধ-কবিতার শ্রেষ্ঠত্ব সম্বন্ধে আমার নিজের কয়েকটি কথা বলিব। আমি নিজে যে ধরণের পদবন্ধকে উচ্চতর বা গভীরতর ছন্দ-সঙ্গীতের বাহন বলিয়া মনে করি, তাহা ঠিক এইরূপ গীতোচ্ছল, লঘুললিত, দ্রুতচ্ছন্দের পদবন্ধ নয়—আমার কান উদাস্ত-মধুর দীর্ঘচ্ছন্দের অমুরাগী; ইংরাজ কবিদের পদবন্ধ-রচনায় আমি সেই সুরের বিচিত্র বিকাশ দেখিয়া মুগ্ধ হইয়াছি। আমার মনে হয়, গীতিকবিতার পদবন্ধেও সেইরূপ স্নিগ্ধ-মধুর অথচ গভীর-গম্ভীর—শুধুই সম্ভব নয়—উপাদেয়ও বটে। কারণ, রোমান্টিক গীতি-বিশ্বলতার মধ্যেই ক্লাসিক্যাল সংযম ও দাঢ্য থাকিলে, রস যেমন গভীর—তাহার আবেগও তেমনই স্থায়ী হইয়া থাকে; জয়দেবের ‘গীতগোবিন্দ’ অপেক্ষা কালিদাসের ‘মেঘদূতে’র কাব্যরস, ভাষায়, ভাবে ও ছন্দে যে গাঢ়তর—তাহা কে অস্বীকার করিবে? বাংলা কাব্য-সরস্বতীর ছন্দ-বীণার সেই উদাস্ত-মধুর গভীর গীত-ধ্বনি পয়ারের স্বর্ণতন্ত্রীতেই সম্ভব, তাই রবীন্দ্রনাথও এই পয়ারছন্দে যে কয়টি পদবন্ধ-কবিতা রচনা করিয়াছেন, তাহাদের গঠনও যেমন, ছন্দধ্বনিও তেমনই—বাংলা কাব্যে অশ্রুতপূর্ব বলিলেই হয়। আমি এখনই এইরূপ কয়েকটি পদবন্ধ উদ্ধৃত করিতেছি—মস্তব্যও সঙ্গে সঙ্গে করিব।—

(১) যদি মরণ লভিতে চাও এসো তবে ঝাঁপ দাও

সলিল-মাঝে।

স্নিগ্ধ, শান্ত, স্বগভীর, নাহি তল, নাহি তীর,

মৃত্যুসম নীল নীর স্থির বিরাজে।

নাহি রাত্রি দিনমান, আদি অন্ত পরিমাণ,

সে অন্তলে গীত-গান কিছু না বাজে।

যাও সব যাও ভুলে, নিখিল বন্ধন খুলে

ফেলে দিয়ে এসো কূলে সকল কাজে।

যদি মরণ লভিতে চাও, এসো তবে ঝাঁপ দাও

সলিল-মাঝে।

(‘হৃদয়-যমুনা’—সোনার তরী)

পয়ার ছন্দের পদবন্ধ—ত্রিপদী-চৌপদীরও ছাপ স্পষ্ট আছে; তথাপি, দীর্ঘচ্ছন্দের পদ, প্রথম ও শেষের দুইটি ঋণ-চরণ, এবং আগাগোড়া একটি প্রধান মিল—এই তিন কারণে, ভাবের অমুরূপ ছন্দ-দেহ গড়িয়া উঠিয়াছে; তা ছাড়া এ সকল



কবিতার শব্দ-যোজনায় যে ধ্বনিসঙ্গীত ( phrasal music ) আছে, তাহা কোন ছন্দশাস্ত্রের অধীন নয়—ভাবের সহিত ভাষা, এবং ভাষার সহিত ছন্দের এমন সঙ্গতি সত্যকার কবিত্রের সাপেক্ষ ; তাই, এই পদবন্ধটিকে কেবল গণিয়া বা মাণিয়া দেখিলেই হইবে না—পাঠকের প্রাণ, কান ও কণ্ঠ এই তিনেরই সমান সাহায্য চাই। রবীন্দ্রনাথের কবিতায়, এবং বিশেষ করিয়া এইরূপ পদবন্ধ-কবিতায়, আমরা কাব্যের যে পরম রস-রূপের সাক্ষাৎ পাই, একজন ইংরেজ লেখক তাহাকে এইরূপ সংক্ষেপে নির্দেশ করিয়াছেন—“sound married to sense in one harmonious rhythmic whole”। অনেক পদবন্ধই “one harmonious rhythmic whole” হইতে পারে, না হইলে রচনাহিসাবেও তাহা সার্থক নহে ; কিন্তু—“sound married to sense,” অথবা, ভাবের সহিত ছন্দধ্বনির যে একাত্মতা-সাধন, তাহা কবিতা নয়, কবির পক্ষেই সম্ভব।

(২) যুগযুগান্তর হ’তে তুমি শুধু বিশ্বের প্রেমসী—

হে অপূর্ণ শোভনা উর্ধ্বশী।

মুনিগণ ধ্যান ভাঙি দেয় পদে তপস্তার কল,

তোমারি কটাক্ষাতে ত্রিভুবন ঘোঁষন-চঞ্চল,

তোমার মদির গন্ধ অজবায়ু বহে চারিভিতে,

মধুমন্ত ভৃঙ্গসম মুগ্ধ করি ফিরে লুক চিতে,

উদাম সঙ্গীতে।

নূপুর গুঞ্জরি’ যাও আকুল-অঞ্চল।

বিদ্রাব-চঞ্চল।

( ‘উর্ধ্বশী’—চিত্রা )

পদভূমক ছন্দে রচিত রবীন্দ্রনাথের এই বিখ্যাত কবিতার পদবন্ধ যে এক একটি পৃথক ও সম্পূর্ণ ছন্দমণ্ডলের সৃষ্টি করিয়াছে, তাহার মূলে আছে হৃদয় ও দীর্ঘ পংক্তি-যোজনা ও মিলবিশ্বাসের কোশল। পদবন্ধটি একটি নয় পংক্তির ‘নবক’, চরণের পূর্ণ বর্ণ-সংখ্যা ১৮, ক্ষুদ্রতম পদের বর্ণ-সংখ্যা ৬ ; মধ্যে দুইটি ১০ ও ১৪ অক্ষরের চরণও আছে। অতএব এই পদবন্ধের গঠনে বেশ একটু জটিলতা আছে, ইহার আয়ত্তনও অপেক্ষাকৃত বৃহৎ ; খণ্ড চরণগুলি ইহার ছন্দম্রোতকে কিরূপ তরঙ্গিত করিতেছে তাহা যেমন লক্ষণীয়, তেমনই শুধু মিলবিশ্বাস নয়—মিলগুলির নির্বাচনেও সূক্ষ্ম কারিগরি রহিয়াছে ; এইরূপ যতি ও মিলের বিবিধ

আবর্তনের মধ্য দিয়াই এই উৎকৃষ্ট পদবন্ধের ছন্দসঙ্গীতে একটি আত্মসম্বোধন সৌম্য ফুটিয়া উঠিয়াছে।

(৩) তপোভঙ্গ-দূত আমি মহেন্দ্রের, হে রক্ত সন্নাসী,  
স্বর্গের চক্রান্ত আমি। আমি কবি যুগে যুগে আসি  
তব তপোবনে।

দুর্জয়ের জয়মালা পূর্ণ করে মোর ডালা,  
উদ্ভাসের উত্তরোল বাজে মোর ছন্দের ক্রন্দনে।  
ব্যথার প্রলাপে মোর গোলাপে গোলাপে জাগে বাণী,  
কিশলয়ে কিশলয়ে কৌতুহল-কোলাহল আমি  
মোর গান হানি'।

( 'তপোভঙ্গ'—পুরবী )

ইহারও প্রধান পংক্তিগুলি ১৮ অক্ষরের পয়ার ; কেবল মধ্যে একটি মধ্যমিল-পংক্তি আছে, তাহাতে এই গুরুগম্ভীর পদবন্ধের ছন্দগ্রন্থি একটু শিথিল হইয়াছে—ভাবের দিক দিয়া হয়ত প্রয়োজন ছিল, কিন্তু কবিতার ছন্দশরীরে অনাবশ্যক দোলা লাগিয়াছে, বলিয়া মনে হয়। তথাপি, এ ধরনের পদবন্ধ রবীন্দ্রনাথ বেশি রচনা করেন নাই—‘উর্কশী’র পর ইহাই বোধ হয় প্রথম ও শেষ, অন্ততঃ এমন সুস্বন্দ্ব দীর্ঘ পংক্তিযুক্ত সম্পূর্ণ ক্ল্যাসিক্যাল ভঙ্গির পদবন্ধ তিনি আর রচনা করেন নাই ; ইহার ভাষায় বা সুরে না হইলেও, গঠনে ‘উর্কশী’ সহিত সাদৃশ্য আছে, তাই সে সম্বন্ধে আর কিছু লিখিলাম না।

এই ছন্দ রবীন্দ্রনাথের কবি-প্রতিভার সম্পূর্ণ আয়ত্ত হইলেও, তাঁহার কবি-স্বভাব, ছন্দে ও মিলে, এতটা সংযমের পক্ষপাতী নয়—সে বিষয়ে তিনি খাটি রোমান্টিক, তাহার নিদর্শন স্বরূপ আর একটি মাত্র উদ্ধৃত করিয়া এ প্রসঙ্গ শেষ করিব।—

ঘন অশ্রুবাস্পে ভরা মেঘের দুর্ধোগে ঝড়গ হানি'

ফেলো, ফেলো টুটি'।

হে সূর্য্য, হে মোর বন্ধু, জ্যোতির কনক-পদ্মখানি

দেখা দিক্ ফুটি'।

বহ্নি-বীণা বন্ধে ল'য়ে, দীপ্ত কেশে উষাধিনী বাণী

সে পদ্মের কেবলমাঝে নিত্য রাজে, জানি তারে জানি

মোর জন্মকালে

প্রথম প্রত্যয়ে মম তাহারি চুম্বন দিলে 'আনি'  
আমার কপালে ।

( "সাবিত্রী"—পুরবী )

এই পদবন্ধের ছন্দ প্রায় একটানা বহিয়াছে ; দীর্ঘ পংক্তিগুলিতে ছন্দের যে পক্ষবিস্তার আছে তাহা যেন তখনই পরবর্তী ক্ষুদ্র পদগুলিতে ক্লাস্ত হইয়া পড়িতেছে । পংক্তিগুলির ক্রম প্রায় এক, এবং দীর্ঘ যতিগুলির স্থানে সর্বত্র সম-মিল শব্দ থাকায় পদবন্ধটি মুক্তচ্ছন্দ গিরিক গীতখণ্ডের মত হইয়া উঠিয়াছে । মিলগুলিও সবল নয় ; তার উপর, শেষের দুইটি ছাড়া, আর সবগুলি সম-স্বরান্ত ( ই-কার ) হওয়ায়, ছন্দমণ্ডলের ধ্বনি একঘেয়ে হইয়াছে । একরূপ শৈথিল্য অবশ্য এইখানেই ঘটিয়াছে, কিন্তু তৎসঙ্গেও, এইরূপ মুক্তচ্ছন্দ গীতিসুরপ্রধান পদবন্ধই যে রবীন্দ্রনাথের কবিধর্মের অঙ্গুল, সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই ।

উপরে রবীন্দ্রীয় পদবন্ধের যে পরিচয় দিয়াছি, তাহাতে স্পষ্ট দেখা যাইবে যে, রবীন্দ্রনাথ পয়ার-ছন্দে উৎকৃষ্ট পদবন্ধ রচনা করিয়া থাকিলেও, সেই ছন্দে জটিলতর ও বৃহত্তর পদবন্ধ রচনায় মনোনিবেশ করেন নাই—আমি যে ক্লাসিক্যাল আদর্শের কথা বলিয়াছি, সেই আদর্শে তিনি দুই একটি উৎকৃষ্ট পদবন্ধ-কবিতা রচনা করিলেও, তাহার অক্লান্ত ও অফুরন্ত ভাব-কল্পনার পক্ষে এইরূপ নিয়ম-সংযম কঠিন হয় নাই । রবীন্দ্রোক্তর কবিগণও এদিকে বিশেষ দৃষ্টি দেন নাই, তাহারা রবীন্দ্র-রীতির অনুসরণে বহুতর তরলোচ্ছল গীতিসুরের পদবন্ধ রচনা করিয়াছেন—কিন্তু সেই সুরকেই গাঢ়তর ও গভীরতর করিবার যে উপায় বাংলা পয়ার-ছন্দে রহিয়াছে, এবং বাংলায় সেইরূপ পদবন্ধ অভিনব কাব্যরস-সৃষ্টির পক্ষে কত প্রয়োজন, তাহা অস্বীকার করেন নাই ।

কিন্তু, পদবন্ধের যে ক্লাসিক্যাল রূপ—তাহার গঠন-পরিপাট্য, যতি ও মিল-বিশ্রাসের সংযত সুষমা, এবং গীতিসুরের তরলতার পরিবর্তে যে গাঢ়তার কথা বলিয়াছি—আমি নিজে তাহাতে আকৃষ্ট হইয়া, বাংলা ছন্দে তাহার সেই আকৃতি ও প্রকৃতির বিকাশ-সাধনে যে বিশেষ প্রয়াস পাইয়াছিলাম, অতঃপর তাহারই কিছু পরিচয় দিব—কবিতাহিসাবে নয়, পদবন্ধেরই পরিচয় সম্পূর্ণ করিবার জন্য । সনেট-নামক বৃহত্তম পদবন্ধ রচনায় আমি কিঞ্চিৎ সাফল্যলাভ করিয়াছি—এমন কথা অনেক কাব্যরসিক বলিয়া থাকেন, কিন্তু আমার পদবন্ধগুলি বোধ হয়

কাহারও দৃষ্টি আকর্ষণ করে নাই, এখানে দায়ে পড়িয়া আমাকেই তাহা করিতে হইতেছে।

বলা বাহুল্য, আমি এই পদবন্ধগুলি ইংরেজীর আদর্শেই গড়িয়াছিলাম—তৎপূর্বে, কবিগুরুর কাব্যে, বাংলা ছন্দের অসীম বৈচিত্র্য আমার কানকে প্রস্তুত করিয়াছিল, ইহাও সত্য। আমার প্রধান লক্ষ্য ছিল—যতি, ও বিশেষ করিয়া মিলবিচ্ছাসের কৌশলে, নূতনতর ‘ছন্দমণ্ডল’ রচনা করা। মিল-বিচ্ছাসে একটা ব্যাপার আমি লক্ষ্য করিয়াছিলাম, তাহা এই যে, মিল যত দূরান্তরিত হয়—কেবল মাঝে মাঝে যুগ্ম বা একান্তর মিলও থাকে—ততই পদবন্ধের ছন্দসঙ্গীতে একটা অপূর্ণ সৌভাগ্য ঘটে; আরও লক্ষণীয় এই যে, শেষ পংক্তিটির মিল যদি পূর্বের একটা দূরবর্তী পংক্তির মিলের প্রতিধ্বনি হয়, তাহা হইলে সমগ্র পদবন্ধটির সঙ্গীত একটি স্নন্দর সমাপ্তি লাভ করে। বলা বাহুল্য, এরূপ পদবন্ধের আয়তন কিছু বড় হওয়া চাই। আমি পর পর তিনটি উদাহরণ দিব।—

( ১ ) অন্ধ আমি—জাগি তাই সারারাত পরশ-পিয়াসে,  
শয়ন-শিয়রে মোর স্বলে না প্রদীপ,  
হেরি নাই মুখ তার, বুক শুধু বাঁধি বাহুপাশে—  
অন্ধ্রে অন্ধ্রে শিহরিয়া কোটে লক্ষ নীপ !  
মিলন-রজনী মোর আধার-শ্রাবণ,  
ছুই দেহ-তটে সে কি দুঃস্বপ্ন প্রাবণ !  
অন্ধ হয় অন্ধকার ! অন্ধ-অঁখি বিদ্যুৎ বিকাশে !  
সে যুহুর্ন্তে আমি যে গো মরণ-অধিপ !  
( ‘স্পর্শ-রসিক’—বিশ্বরঙ্গী )

( ২ ) শরতের সন্ধ্যা-মেঘে বত রঙ ছিল  
ফুলে ফুলে অঁকা তাই আজি বনে বনে ;  
কবিকণ্ঠে বত গান যেখায় ধ্বনিল,  
স্বনিছে মধুরতর আজি মনে মনে !  
স্মৃতির স্মরন্তি-স্রাণে প্রাণ ভরপুর,  
( অন্ধকারে নেবুফলে গুঞ্জরিছে অলি ! )  
ভালবেসেছিলাম সেই কিশোর-বয়সে  
বত জনে—যৌবনের ব্যথা হুমধুর  
ভুঞ্জিলাম বাদের সাথে, সম কুতূহলী—  
তাদেরি মেলায় মিলি স্বপন-রঙসে ।  
( ‘ঐগকমৌ’—হেমন্ত-গোধূলি )

(০) যে-হরে সাধিল গীত একদা সে অজয়ের কূলে—  
 আভিনায় একা বসি' হেরি যে-যে-মহুর অখর,  
 যে-রস অমৃত-বিশে মুরছিয়া মরমের মূলে  
 বিজ্ঞ-কবি করেছিল এ জাতির গানে জাতিগর,—  
 সেই রসে, সেই হরে, এতকাল পরে তুমি, কবি,  
 যুক্তবেণী মুক্ত করি' বহাইলে হৃদয়-জাহ্নবী  
 বাঙ্গালার; এত জল এই মাটি, এই ছায়ালোক  
 গুঞ্জরিল হৃদয়ের স্বপ্নময় মেহের কাহিনী !  
 এ জীবনে এত শোভা !—নহে শুধু আশানবাহিনী—  
 এ নদীর উভ-কূলে বারাগদী—ভুলোকে দ্রালোক !

( 'কবিরঞ্জন'—অন্নগবল )

প্রথম ও তৃতীয় পদবন্ধের পংক্তি-সংখ্যা যথাক্রমে ৮ ও ১০ ; প্রথমটিতে পংক্তিগুলি সমান নয়, এবং মিলবিজ্ঞাস এইরূপ—ক খ ক খ গ গ ক খ : অর্থাৎ প্রথমে একটি একান্তর মিলের চতুষ্ক (quatrain), মাঝে দুইটি মিলযুক্ত পয়ার-পংক্তি, এবং শেষের দুই পংক্তির মিল অসম্পূর্ণ থাকিয়া দ্ব্যবর্তী প্রথম পংক্তিগুলির সহিত মিল রক্ষা করিতেছে। এইরূপ মিল-বিজ্ঞাসের দ্বারা এই পদবন্ধ এমন গাঢ়বন্ধ ও ছন্দোময় হইয়া উঠিয়াছে, এবং ঐ দ্ব্যবস্তরিত মিলের মধ্যস্থলে দুইটি মিলযুক্ত পংক্তি থাকায় ইহার সঙ্গীত-গুণ বৃদ্ধি পাইয়াছে। তৃতীয় পদবন্ধের প্রথম চারিপংক্তিও একটি একান্তর-মিলের চতুষ্ক, শেষের চার পংক্তিও তাই—কিন্তু মিলবিজ্ঞাস একরূপ নয়, ইংরেজীতে বাহাকে enclosing rhyme বলে সেইরূপ,—ঘ উ ও ঘ ; মধ্যে এক জোড়া মিলযুক্ত পংক্তি ; ইহার পংক্তিগুলিও সমান দীর্ঘ—১৮ অক্ষরের পয়ার। ইহাতেও মিলবিজ্ঞাসের গুণে ছন্দের প্রবাহ একটানা হইতে পারে নাই, এবং শেষের পংক্তিটিতে মিলের দ্রবত্ব ঘটিয়াছে বলিয়া, ইহার চন্দ্রসঙ্গীত সম্পূর্ণ 'সম'-এ আসিয়া পৌছিয়াছে—প্রথমটিতে এই সম্ আরও স্পষ্ট, এবং সমাপ্তিটি আরও মৃদু-মহুর হইয়াছে।

তৃতীয়টির মত দ্বিতীয়টিও একটি দশক—কিন্তু পংক্তিগুলি ছোট বলিয়া ইহার সুরও স্বতন্ত্র। এখানেও প্রথমেই একটি একান্তর-মিলের (cross-rhyme বা alternate rhyme) চতুষ্ক, বাকি অংশটি দ্ব্য-মিলের ষট্‌ক (sestet), তাহার মিল-বিজ্ঞাস এইরূপ—ক খ গ ক খ গ। এখানে মিলের দ্রবত্বই লক্ষণীয় ; তাহার ফলে, পদবন্ধের প্রথম দিকে ছন্দ-প্রবাহ একটু দ্রুত হইয়া, শেষের দিকে ধাপে

ধাপে মন্থর হইয়া সমে পৌছিয়াছে। ইহার এই গঠন, ও তাহার ফলে ছন্দের যে শ্রী ও সংঘত সুসমা লাভ হইয়াছে তাহা লক্ষ্য করিলে, আমি ক্লাসিক্যাল পদবন্ধ বলিতে কি বুঝি, তাহা পাঠকেরও হৃদয়ঙ্গম হইবে।

উপরে ওই দ্বিতীয় পদবন্ধের ষটক লইয়াই একটি পৃথক পদবন্ধ রচনা করা যায়,—তাহার পংক্তিগুলি একটু দীর্ঘতর হইলে, এইরূপ দূর-মিল ভাববিশেষের বড় উপযোগী হয়; যথা—

বৈশাখী পূর্ণিমা রাত্রে একদিন নিরঞ্জন-তীরে  
প্রহরে প্রহরে শুনি' তব কণ্ঠে গম্ভীর 'উদান'—  
সেই যে পড়িল খসি' 'মার'-হস্তে বাসনার বঁশী,  
সে আর তেমন সুরে সাধিল না ধরা-বধূটরে !  
আর সে কামনালক্ষী উদিল না পূর্ণ করি প্রাণ,  
তব্রে মস্তে শিহরিয়া হাসিল সে উদাসীন হাসি।

( 'বৃদ্ধ'—স্বরগরল )

—এখানে মিলের দূরত্ব যেন চোরা-মিলের কাজ করিতেছে, অর্থাৎ, পংক্তিগুলিতে যে মিল আছে তাহা সহসা ধরা পড়ে না, অথচ কানে মিলের একটি রেশ অনুভূত হয়—তাহাই ইহার ছন্দসঙ্গীতকে গম্ভীর করিয়া তোলে।

এইবার, আরও কয়েকটি গঠন-কোশল দেখাইব—এগুলির পংক্তিসজ্জা ও মিলবিজ্ঞাস আরও লক্ষণীয়—বিশেষ করিয়া, মধ্য বা শেষে ভঙ্গ-পংক্তিগুলির ক্রিয়া;—

( ১ ) উর্দ্ধমুখে বেয়াইয়া রজোহীন রজনীর মলিকা মাধবী,  
নেহারি নীহারিকা-ছবি,  
কল্পনার স্রোতাবনে মধু চুবি' নিরন্ত অধরে,  
উপহাসি' দুষ্কথার ধরিজীর পূর্ণ পয়োধরে,—  
বুড়ুফু মানব লাগি' রচি' ইল্লজাল,  
আপনা বঞ্চিত করি' চির ইহকাল,  
কতদিন ভুলাইবে মর্ত্যজনে বিলাইয়া মোহন আসব,  
হে কবি-বাসব ?

( 'মোহমুগ্ধার'—বিস্মরণী )

- ( ২ ) সেই কথা জাগে মনে, তবু হার পায়ি না ভুলিতে—  
 প্রেম সে চপল বটে, এ জীবন আরও যে চপল !  
 যুবন-বসন্ত শেষে ফাঙ্কনের সে ফুল ভুলিতে  
 হেরি, সবই রঙ-ছোট,—প্রেমেরও যে মিনতি বিফল !  
 তবু জানি, মধুমােসে এই দেহ মাখবী-বল্লরী—  
 মুঞ্জুরিয়া উঠেছিল পরিমল-পরাগ-রভসে ;  
 শেষে রচি ঝরা-ফুলে মৃত্তিকার মঞ্জু আভরণ !  
 বৃন্দাবন চির পরিচরি'  
 গেছে ছ্যাম, ব্রজভূমি পুত তবু সে পদ-পরশে,  
 কালিন্দীর কুল ছাড়ি রাধিকার চলে না চরণ !

( 'প্রেম ও জীবন'—স্মরণল )

- ( ৩ ) সারাটি গগন ঘুরি, পূর্ব হ'তে পশ্চিম-অচলে  
 পহুছিলে হে রবীন্দ্র ! পলাতকা সে উষা-প্রায়সী  
 এবার ফিরাবে মুখ—চিরতরে উঠিবে বিকশি'  
 ক্ষণিকের দেখা সেই আভা তার কপোল-যুগলে !  
 তারি লাগি' নিশাস্তের তারাময় তিমির-তোরণ  
 খুলিয়া বাহিরি' এলে , তব নেত্রে নিমেষ-হরণ  
 করেছিল সে উর্বরী—আলোবের প্রথম প্রতিমা !  
 তোমার উদয়-ছন্দে জাগিল সে রূপের হিলোল,  
 মেঘে মেঘে মুহূর্হ কি বিচিত্র বরণ হিলোল !  
 ধরণী ফিরিয়া পেল অসিত নিচোলে তার হরিত-নীলিমা,  
 অশ্রুনিধি আরম্ভিল মুহূ কলরোল ।

( 'রবীন্দ্র জয়ন্তী'—হেমন্ত-গোধূলি )

প্রবন্ধ পদবন্ধটির সম্বন্ধে, আশা করি, কোন মন্তব্যের প্রয়োজন নাই—ব্রহ্ম-দীর্ঘ পংক্তি-সজ্জাই ইহার ছন্দ-সঙ্গীতের প্রধান সহায় হইয়াছে—মিল-বিজ্ঞাসে কোন জটিলতা বা কারিগরি নাই। দ্বিতীয় ও তৃতীয় পদবন্ধের কাঠামো আমি যথাক্রমে Keats ও Swinburne হইতে লইয়াছি, তাহাতে প্রমাণ হয়, ছন্দের পার্থক্য থাকিলেও, গঠন-নৈপুণ্যই পদবন্ধ-কবিতার প্রধান বৈশিষ্ট্য—ছন্দ যেমনই হোক—তাহাতেই যে বহুবিধ সঙ্গীত-সৌধম্যের সৃষ্টি হয়, তাহাই পদবন্ধের প্রাণ ; সেই “one harmonious rhythmic whole” এইরূপ বৃহত্তর আদ্যন্তনের পদবন্ধে যেমন সম্ভব তেমন আর কোথাও নয় ; অমিত্রাক্ষরের verse paragraphও ইহার উপযোগী বটে, কিন্তু সে ছন্দে সাধারণ কাব্য রচনা হয় না, সে ছন্দও

দুইটি। আমি প্রথমে ইংরাজী পদবন্ধ দুইটি উদ্ধৃত করিতেছি ; উপরি-উদ্ধৃত  
দ্বিতীয় পদবন্ধের আদর্শ—কবি কীটস্‌এর এই stanza—

Thou wast not born for death, immortal Bird !  
No hungry generations tread thee down ;  
The voice I hear this passing night was heard  
In ancient days by emperor and clown :  
Perhaps the self-same song that found a path  
Through the sad heart of Ruth, when sick for home,  
She stood in tears amid the alien corn ;  
The same that oft-times hath  
Charm'd magic casements, opening on the foam  
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

(Ode to a Nightingale)

তৃতীয়টির আদর্শ নিম্নোদ্ধৃত ইংরাজী পদবন্ধ—

Now all strange hours and all strange loves are over,  
Dreams and desires and sombre songs and sweet,  
Hast thou found place at the great knees and feet  
Of some pale Titan-woman like a lover,  
Such as the vision here solicited  
Under the shadow of her fair vast head,  
The deep division of prodigious breasts,  
The solemn slope of mighty limbs asleep,  
The weight of awful tresses that still keep  
The savour and shade of old world pine-forests  
Where the hill-winds weep ?

(Swinburne : 'Ave Atque Vale')

বাংলা ও ইংরাজী ছন্দেব পার্থক্য ছাড়িয়া দিলেও ( কারণ, বাংলা পয়ারে  
নিয়মিত ছন্দস্পন্দ নাই ), ইংরাজীর সঙ্গে সঙ্গে বাংলা দুইটি পাঠ করিলে—আর  
কিছু না হোক, মিল-বিচ্ছাদ ও পংক্তিসঙ্কার গুণে যে সাদৃশ্য অনুভব করা যাইবে,  
তাহাতেই বাংলাছন্দেও এইরূপ পদবন্ধের গৌরব কাহারও দৃষ্টি এড়াইবে না।  
প্রথমটিতে, শেষের পাঁচ পংক্তির দূরান্তরিত মিলগুলিই প্রথম চার পংক্তির  
একান্তর মিলকে আশ্রয় করিয়া একটি সঙ্গীতময় ছন্দমণ্ডল সৃষ্টি করিয়াছে।  
এইরূপ পদবন্ধ-সঙ্গীতকে এক একটি পৃথক রাগিণী বলিলেও হয়—ভাবের সহিত  
পূর্ণ পরিণয় না হইলে, এরূপ ছন্দরচনা নিষ্ফল হইবারই সম্ভাবনা। ওই প্রথম



পদবন্ধটিতে কীটসের বিখ্যাত কবিতার ভাব-রূপ পূর্ণ প্রতিফলিত হইয়াছে—  
 একটি অতিমধুর বিষাদ-গম্ভীর ভাব-রস ; বাংলা কবিতাটিতেও তাহা আছে  
 কিনা, পাঠকগণ দেখিবেন। দ্বিতীয়টিতে একটি বিরাট মহিমার স্তুতিগান গম্ভীর  
 উদাত্ত কণ্ঠে ধ্বনিত হইতেছে। এখানে পংক্তিসজ্জার মত মিল-বিচ্ছাদের  
 কারিগরি আরও অধিক ; দূরাস্থিত মিলের মধ্যে মধ্যে এক এক জোড়া  
 মিলযুক্ত পংক্তি থাকায়, এবং সর্বশেষে চরণটির আয়তনে, ও মিলের অপূর্ণ  
 কোশলে—এই পদবন্ধ কাব্যচ্ছন্দের একটি অপূর্ণ সৃষ্টি হইয়া উঠিয়াছে। ইহার  
 কলকজা খুলিয়া দেখিলে, আদৌ জটিল বলিয়া মনে হইবে না, শেষের ওই  
 ষাটুমাত্রময় ঋণ্ড পংক্তিটি বাদ দিলে, দুইটি চতুষ্ক এবং তাহাদের মধ্যে একজোড়া  
 স-মিল পংক্তি—ইহা ছাড়া আর কিছুই নাই ; তখন কেবল মিল-বিচ্ছাদের  
 চাতুরীই চোখে পড়িবে—ওই দুই চতুষ্কের মধ্যেও দূর-মিল ও জোড়া-মিল আছে  
 (কথঞ্চিৎ), সর্বশেষের ঐ ঋণ্ড-চরণটিকে ষাটুমাত্রময় বলিয়াছি এই জন্য যে,  
 ঐটিতে আসিয়া সমগ্র ছন্দ-সঙ্গীত একটি অপূর্ণ সমাপ্তি লাভ করিয়াছে—সে যেন  
 “like a wind gathering in volume and dying away again  
 immediately on attaining a culminating force.”। ছন্দ ও মিলের  
 এমন সূক্ষ্ম কলা কোশল, আমি আর কোথাও দেখি নাই। তাই, আমাদের  
 কবিগুরুকে—বাংলাছন্দের সেই ষাটুকরকে—স্তুতি-নিবেদন করিবার জন্য, আমি  
 এই ইংরেজী পদবন্ধেব সাহায্য লইয়াছিলাম ; আত্মকৃতিত্বের মোহবশে ইহাও  
 মনে করি যে, আমার এই রচনাটিও বাংলা পদবন্ধের গৌরববৃদ্ধি করিয়াছে।  
 আমি ইংরাজী Spenserian Stanza-র ও যে ছন্দানুবাদ করিয়াছি, এখানে  
 তাহা আর উদ্ধৃত করিলাম না—‘স্মরণরলে’র ‘নারী-স্তোত্র’ কবিতাটি ঐ ছন্দে  
 রচিত। সর্বশেষে, গীতিচ্ছন্দে রচিত আমার আর একটি পদবন্ধ উদ্ধৃত  
 করিয়া এই উদ্ধৃতি-পর্ব শেষ করিব ; বাংলা গীতিচ্ছন্দেও, মাত্র কয়েকটি ছোট-  
 বড় পংক্তির সাহায্যে, আমি পরিপূর্ণ ছন্দমণ্ডল-সৃষ্টির প্রয়াস পাইয়াছি, ইহাও  
 তাহারি দৃষ্টান্ত।—

আমার নয়ন-পুতলিতে হের তোমার রূপের ছায়া—

দর্পণে কেলে দাও।

ধিব-কটাকে আঁধি মেলি’ সখি চাও।

সোনার মুকুরে কিবা কাজ তব ?—এ মনোমুকুর তলে

যে দীপ-দহনে জ্বলয়-গহনে মমতার মোম গলে—

তাহারি আলোকে নেহারি ও সুখ-ছায়া

ভুলে যাবে—তুমি নারী নখর-কায়া,

দর্পণ ফেলে দাও !

কেতকী-পরাগে পাণ্ডুর করি ললাটেব হেমভাতি—

অঙ্কিত-কুঙ্কুম,

তথরে ভরেছ মদিরা সুরভি চুম্।

হেথা হের, তব সীমন্ত-তলে উষায়-ধূসর নিশা—

একটি নে তাগা, বুকে জ্বলে তার উদয়-আলোর তৃষা !

মোর স্বপনের পোহাইছে শেষ-রাতি,—

তা' লাগি তোমার অধরে হাস-ভাতি !

দর্পণ ফেলে দাও !

( 'রূপ-দর্পণ'—হেমন্ত-গোধূলি )

শেষের এই দুইটি পদবন্ধে, ছন্দমণ্ডল, বা “harmonious rhythmic whole” সহজেই কানে ধরা দিবে। এই পদবন্ধের আর একটি লক্ষণ—ইহার ছন্দ-প্রবাহের উঠা-নামা,—ইংরেজীতে যাহাকে crescendo effect বলে, তাহার স্পষ্ট আভাস ইহাতে আছে। দীর্ঘ ও হ্রস্ব পংক্তিসঙ্ক্কা; প্রথম পংক্তির সহিত পরের দুই পংক্তির ঘতি ও মিলগত সৌঘম্য; মাঝের দুই দীর্ঘ পংক্তি; এবং শেষে আকার ক্ষুদ্রতর পংক্তিযোগে ছন্দের বেগ ক্রমে মন্থর হইয়া শেষে একেবারে থামিয়া যাওয়া—ইহাই এই পদবন্ধের অন্ত্যঙ্গারী সঙ্গীতধারার হাস বুন্ধির কারণ। গীতিচ্ছন্দে রচিত হইলেও ইহার সুর তরল নয়, ইহাও লক্ষণীয়; আমার বিশ্বাস, এই কারণে পদবন্ধে এই ছাঁচটি একশ্রেণীর কাব্যবস্তুর উপযুক্ত বাহন হইতে পারে; ইহার আয়তনও যেমন নাতিক্ষুদ্র, তেমনই ইহার গঠনে ও ভঙ্গিতে গীতিস্বরের মাধুর্য ও গান্ধার্য্য দুই-ই আছে।

পদবন্ধ-কবিতার এই যে সবিস্তার আলোচনা করিলাম, ইহার বিশেষ প্রয়োজন ছিল, কাবণ, এই জাতীয় ছন্দোবদ্ধ কাব্যসৃষ্টির একটি বড় সহায়, এবং কবিতার বিশিষ্ট সম্পদ; অথচ বাঙালী কবি বা কাব্যরসিক এখনও ইহার মর্যাদা ও রূপ গুণ সম্বন্ধে পূর্ণ সচেতন হন নাই। কেবল ভাষা ও ছন্দ নয়—কাব্য-শরীরের গঠন-পারিপাট্যের উপরেও স্বাভাবিক সৌন্দর্য্য কতখানি নির্ভর করে; ছন্দকে উপাদান করিয়া যে বিবিধ ছাঁচ নির্মাণ করা সম্ভব—ভাবকে

রূপ দিবার পক্ষে তাহারও সামর্থ্য কিরূপ ; এবং ছন্দ যে শুধু কবিতার অলঙ্কার মাত্র নয়—ইহাই বুঝাইবার জন্য, আমি অক্লান্তভাবে এই দীর্ঘ আলোচনা করিয়াছি। রবীন্দ্রনাথের পরেও, বাংলা ছন্দে পদবন্ধ-রচনার 'যে পরীক্ষামূলক প্রয়াস আমি নিজে করিয়াছি, তাহাতে সাফল্যলাভ যেমনই হোক—কর্তব্যবোধে তাহারও একটি বিবৃতি দিলাম, নহিলে এই আলোচনা অসম্পূর্ণ থাকিয়া যাইত।

সর্বশেষে, পদবন্ধ-রচনা-সম্বন্ধে এই কয়টি কথার পুনরুল্লেখ করিয়া আমি এ প্রসঙ্গ শেষ করিলাম—(১) পদবন্ধ, কবিতার প্যারাগ্রাফ মাত্র নয়—কবিতা একটানা ছন্দে দীর্ঘ কবিতা রচনা করিয়া তাহার যে পংক্তি-ভাগ করেন, তাহা খাটি পদবন্ধ নয়। (২) তিন বা চার পংক্তির পদবন্ধ অপেক্ষা বৃহত্তর পংক্তি-পর্বেই উৎকৃষ্ট ছন্দমণ্ডল রচনার অবকাশ আছে। (৩) এই 'ছন্দমণ্ডল' বা আন্তঃসংস্কারী এক অথও সঙ্গীত-সৌম্যই (অমিত্রাক্ষরের Verse-paragraph এর মত) সকল সার্থক পদবন্ধের প্রধান লক্ষণ। ইহা সৃষ্টি করিবার উপায় দুইটি, —মিল-বিচ্ছাদের কারিগরি, এবং হ্রস্ব ও দীর্ঘ পংক্তির সজ্জা-কোশল। (৪) বাংলা পর্ভুমক ছন্দে বা ছড়ার ছন্দে, অথবা পুরাণে পয়ার ও ত্রিপদী ছন্দে, অতিশয় উচ্ছল গীতিস্বরের পদবন্ধ রচনাই সম্ভব, কিন্তু গভীর ভাব ও উদাত্ত-গভীর স্বরের জন্য পদভূমকের দীর্ঘচ্ছন্দই উপযোগী। (৫) মিল একটু দূরান্তরিত হইলে, তাহা কতকটা অপ্রকট থাকিয়া ছন্দসঙ্গীতকে গূঢ় ও গাঢ়তর করে। (৬) আমি যাহাকে আদর্শ বা উচ্চাঙ্গের পদবন্ধ বলিয়াছি, বর্তমানে তাহার প্রসার অতি অল্প হইবারই কথা, কারণ, এক্ষণে গীতিস্বরের প্রাধান্য ঘটিয়াছে—এই জাতীয় পদবন্ধ গীতি-কথা, কথা-কাব্য ও ভাবনামূলক (reflective) কবিতারই উপযুক্ত বাহন। উপরের ওই কথাগুলির মধ্যে একটি কথাই প্রধান—সে ওই মিল-বিচ্ছাদের কথা ; তাই, এই দীর্ঘ আলোচনার পরেও, একজন ইংরাজ সমালোচকের একটি উক্তি উদ্ধৃত না করিয়া পারিলাম না, তাহার কথাগুলি যেমন সংক্ষিপ্ত তেমনই মূল্যবান—

It is this very jingling sound of like endings which has enabled the immense majority of modern poets to achieve some firm structure of verse larger than the particular pattern their verses repeat. For the rhyming of lines binds them into groups, whereby the formation of a major rhythm is obviously strengthened."

(The Theory or Poetry : Lascelles Abercrombie)

—আমিও সবিস্তারে এই কথাই বলিয়াছি।

## বাংলা সনেট

‘সনেট’ নামটি বাংলায় চলিয়া গিয়াছে, তার কারণ, জিনিষটিও সম্পূর্ণ বিলাতী—এ ধরনের ছন্দ-গঠন দেশীয় কাব্যকলার চিরদিন অগোচর ছিল ; তাই বাংলা সনেটের আদি রচয়িতা মধুসূদন ইহার নামকরণ করিয়াছি—“চতুর্দশপদী কবিতা”। কিন্তু এই নামের দ্বারা ঐ জাতীয় কাব্যরচনার কোন পরিচয়ই হয় না, তাই অবশেষে বিলাতী নামটিকে বাংলা করিয়া লওয়া হইয়াছে, যেমন—টেবিল, চেয়ার প্রভৃতি।

সনেট কি বস্তু, তাহার একটা স্মৃগ ধারণা বাঙালী কবিতা-পাঠকের আছে বলিয়াই মনে হয়, কারণ চৌদ্দপংক্তির ছোট ছোট কবিতা প্রায়ই দেখিতে পাওয়া যায়, এবং তাহাই যে ‘সনেট’, এটুকু অনেকেরই জ্ঞান আছে। কিন্তু পংক্তির সংখ্যাই সনেটের প্রধান পরিচয় নয়—এমন কি, স্থলবিশেষে, চৌদ্দ লাইনের কবিতামাত্রেরই সনেট নয়, তার কারণ, উহার ভিতরে ও বাহিরে এমন কতকগুলি লক্ষণ থাকা চাই—ভাবে ও রূপে এমন মিল থাকা চাই—যে, খাঁটি সনেট-রচনায় অনেক বড় বড় কবিও খ্যাতি লাভ করিতে পারেন নাই। ইহার কারণ কি, তাহারই সবিস্তার আলোচনা করিব।

প্রথমেই সনেটেব একটা সংজ্ঞা নির্দেশ করা মন্দ হইবে না। আমি পূর্ব প্রবন্ধে, যে পদবন্ধ (stanza) সম্বন্ধে আলোচনা করিয়াছি—সনেট সেইরূপ পদবন্ধই বটে—বৃহত্তম পদবন্ধ ; শুধু তাহাই নয়, এক একটি এইরূপ পদবন্ধই এক একটি কবিতা, অর্থাৎ, ওই কয়টি পংক্তির মধ্যেই কবিতার ভাবও সম্পূর্ণ হইয়া থাকে ; সাধারণ পদবন্ধে তাহা হয় না। অবশ্য, ফার্সী ‘রুবাই’-জাতীয় পদবন্ধ এবং সংস্কৃত ‘শ্লোক’ এক একটি ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র কবিতার কাজ করিয়া থাকে, —সংস্কৃত ‘উদ্ভট শ্লোক’ বা ‘শতক’ নামা কাব্যই তাহার প্রমাণ। কিন্তু আধুনিক কাব্যে পদবন্ধ সাধারণত সে কাজ করে না। অতএব সনেট বলিতে একটি সম্পূর্ণ কবিতা এবং চতুর্দশ পংক্তির পদবন্ধ—দুই-ই বুঝিতে হইবে। আধুনিক কালে এমন সনেট-কাব্যও রচিত হইয়া থাকে যাহাতে সনেটগুলি যেন পদবন্ধের

মন্তই একই ভাব-স্বত্রে গ্রথিত হয়; ইহাকে ইংরাজীতে Sonnet Sequence বা ‘সনেট-পরম্পরা’ বলে। কিন্তু তথাপি সনেট বলিতে ঐরূপ একটি পদবন্ধে রচিত একটি সম্পূর্ণ কবিতাই বুঝিতে হইবে। সনেটে চৌদ্দটি একছন্দ্রের পংক্তি থাকে—ইংরাজীতে Iambic Pentameter-ছন্দই সনেটের ছন্দ; বাংলাতেও তাহার অনুরূপ চৌদ্দ-অক্ষরের পয়ারই প্রশস্ত; কখনও বা ঐ ছন্দকেই একটু দীর্ঘ করিয়া লওয়া হয়, তাহাতে ছন্দের সঙ্গীত-গুণ বৃদ্ধি পায়, ভাব একটু ছাড়া পায়—কিন্তু সনেটের সংহতি-গুণ ক্ষয় হয়। বাংলায় ঐ পয়ার-পংক্তিই যে সনেটের বিশেষ উপযোগী, তাহাতে সন্দেহ নাই, কিন্তু দীর্ঘ পয়ারেও (১৮ অক্ষর) সনেটের ছন্দধ্বনি একটু গভীর ও গভীর হইবার অবকাশ পায় বলিয়া, তেমন ছন্দও বাংলা সনেটে গ্রাহ্য হইয়াছে। মধুসূদন বাংলা সনেটের জগৎ ১৪ অক্ষরই নির্দ্ধারিত করিয়া দিয়াছেন, এবং কবি দেবেন্দ্রনাথ সেন এই চৌদ্দ অক্ষরেই সনেটের কাব্যরসকে পূর্ণ রূপ দান করিয়া প্রমাণ করিয়াছেন যে, বাংলা সনেটের পংক্তি উহা অপেক্ষা দীর্ঘতর না হইলেও চলে।

কিন্তু ছন্দ ছাড়াও সনেটের গঠনে আরও কঠিন নিয়ম-বন্ধন আছে। প্রথম, —সনেটে, ৮ পংক্তি ও ৬ পংক্তির দুইটি স্পষ্ট ভাগ থাকা চাই; ইংরেজীতে এই দুই ভাগকে যথাক্রমে Octave ও Sestet বলে, বাংলায় ‘অষ্টক’ ও ‘ষট্‌ক’ বলিতে হইবে। দ্বিতীয়,—ঐ দুই ভাগের পংক্তিগুলিতে মিল-বিচ্ছিন্নতারও বাধা-বাধি নিয়ম আছে। অষ্টকের মিল-বিচ্ছিন্নতা এইরূপ—কথকথক। কথকথক; আট লাইনে মিল দুইটি মাত্র, এবং তাহাদের সম্ভারও কোশল আছে। ‘ষট্‌ক’ বা শেষ ছয়-পংক্তির মিলবিচ্ছিন্নতা কিছু স্বাধীনতা আছে; সাধারণতঃ দুইটি মিলই প্রশস্ত, যথা গঘগঘগঘ, গঘগঘগঘ, গঘগঘগঘ, প্রভৃতি আবার, তিনটি মিলও থাকিতে পারে, যথা—চছচছচছ, চছচছচছ, প্রভৃতি। কেবল শেষ দুই পংক্তিতে একই মিল থাকিবে না।

• আরও নিয়ম আছে—(১) অষ্টক ও ষট্‌কের মধ্যে পংক্তিগত যোগ থাকিবে না; (২) অষ্টকের মধ্যে যে দুইটি চতুর্ক (quatrain) থাকিবে তাহারা যুক্ত হইয়া থাকিবে না। (৩) ষট্‌কের মধ্যে দুইটি ‘ত্রিশদিকা’ (Tercet) ঐরূপ বিযুক্ত হইয়া থাকিবে। আদি বা ইতালীয় সনেটের গঠন এমনই দৃঢ়-সংকল্প। আধুনিক কবিগণ এই নিয়মের সবগুলি পালন করেন না। অনেকে ঐ দুই ভাগের

পংক্তিগত বিচ্ছিন্নতাও রক্ষা করেন নাই, কেবল মিল-বিচ্ছিন্নতার নিয়মটি পালন করিয়াছেন ; তাহাতেও রকম-ফের আছে । খাঁটি ইতালীয় বা আদি সনেটের বাংলা-রূপ দেখাইবার জন্ত আমি এখানে একটি সনেট উদ্ধৃত করিতেছি—

আজ, সখি' সাক্ষ হ'ল আমাদের মিলন-বাসর,	ক
বাদলের কৃষ্ণা তিথি,—আর্দ্র বায়ু উঠিতেছে স্বসি,'	খ
লুকার মেঘের আড়ে পলাতক শীর্ণ ঘান শশী,	খ
তোমারও কাপিছে হিয়া, ওই বুঝি কাপিছে বেসর !	ক

চুরি কবে' এসেছি, ভেটিবার নাহি অবসর—	ক
জানো সে করুণ কথা, অয়ি মোর দুঃখের প্রায়সী !	খ
এবার সাজাহু তোরে তাপসিনী ছন্দ-চতুর্দশী,	খ
বিনা-ফুলে বিনাইয়া দিমু তোর কুন্তল ধূসর !	ক

\*

\*

যদি পুনঃ দেখা হয় চল্লিকান্ত চৈত্র-রজনীতে,	গ
ফুলে ফুলে ভরি' দিব ফাগে-রাঙা বাসন্তী ছুকুল,	ঘ
গাব গান প্রাণ-ভরা, হুলি' দৌহে স্বপ্ন-তরলীতে !	গ

আজ জ্যোৎস্না ঘান সখি, হৃদয় অলি, মুদিত মুকুল—	ঘ
ওই যে ডাকিছে পাখী সায়রাতে কাতর-সঙ্গীতে,	গ
ওরি সুরে রয়ে গেল এবারের বাসনা ব্যাকুল !	ঘ

( 'বিদায়'—শ্রবণ-গরল )

গঠন ও মিল-বিচ্ছিন্নতা বুঝিবার জন্ত, আমি পাশে নানা চিহ্ন দ্বারা সবগুলি নিয়মকে চিত্রবৎ চক্ষুগোচর করিয়াছি ; ছোট ও বড় ভাগগুলিও দেখাইয়াছি । অষ্টকের চতুর্ক দুইটি পরস্পর সংযুক্ত নয় ; ষট্‌কের মধ্যে দুইটি স্পষ্ট tercet বা ত্রিপদিকা আছে ; মিলবিচ্ছিন্নসেও কোনখানে নিয়ম-লঙ্ঘন হয় নাই । অতএব এই দৃষ্টান্তটি বাঙালী পাঠকের পক্ষে খুব কজ্ঞে লাগিবে ।

কিন্তু বহিরঙ্গের এই লক্ষণগুলিই নয়—সনেটের ভিতরকার ভাবমূর্ত্তিরও একটা বৈশিষ্ট্য আছে । এ কবিতার এইরূপ একটি কাঠামো পূর্ব হইতেই নির্দিষ্ট আছে বটে, কিন্তু সেই কাঠামোর উপরেই কবিতার ভাব-প্রতিমাকে ঠিকমত মাপে

মাপে বসাইতে না পারিলে সনেট-রচনা সার্থক হয় না। কবির অতিশয় ব্যক্তিগত স্বাক্ষরিত যে ভাব—বেদনা, বাসনা, হর্ষ-শোক, ধ্যান ও কল্পনার সেই অতিগভীর অন্তর্ভূতিকে—ঐ সনেটের কাঠামোটিতে মাপিয়া বাঁধিয়া দিতে হইবে। এ যেন সোনার পাথরবাটি—ভিতরের ভাব যেমন অকৃত্রিম, বাহিরের ছাঁদও তেমনি কৃত্রিম! ইহার উত্তরে দুইটিমাত্র যুক্তি আছে;—প্রথম; এইরূপ ঘটনা সনেট-নামক কবিতায় সত্যই ঘটয়াছে; দ্বিতীয়, সনেটের ঐ ছন্দোবদ্ধই মূল্য নয়, তাহা হইলে এরূপ ঘটিতে পারিত না,—ঐ ছন্দোবদ্ধের মধ্য দিয়া যে একটি সঙ্গীতরূপ ফুটিয়া উঠে (‘পদবদ্ধ’ প্রবন্ধ দ্রষ্টব্য) সেই সঙ্গীতই মূল্য; সেই সঙ্গীতের সুরে তাহারই উপযোগী কথা গাঁথিয়া কবি যখন শ্রোতার ভাবটিকে গীত-রূপে মুক্তি দেন, তখনই সনেট-কবিতার জন্ম হয়। এ যেন আমাদের দেশীয় সঙ্গীতের বাঁধা রাগ-রাগিণীর মত; তাহাতে এমন একটি সাধারণ আকৃতির অবকাশ আছে যে, এক একটি মূল ভাবের বিচিত্র বাণী তাহাতেই প্রকাশ করা সম্ভব—সুরের সেই আকারের সঙ্গে একজাতীয় ভাবপ্রেরণার কোন বিরোধ নাই। সকল সনেট যে সার্থক হয় না, তাহার কারণ, সকল প্রকার ভাব-কল্পনা এরূপ ছন্দোবদ্ধের উপযোগী নয়; যেখানে ভাববস্তুর প্রকৃতি ও ছন্দোবদ্ধের আকৃতি পরস্পর হ্রস্বমঙ্গল হয়, সেইখানেই সনেট-রচনা সার্থক হয়। এইরূপ হওয়া কবির অস্বাস্থ্য প্রেরণার ফল—একরূপ দৈব-ঘটনার মত; তাই উৎকৃষ্ট সনেট এত দুর্লভ।

অতএব বন্ধন শুধু বাহিরের বা দেহের নয়—আত্মারও বটে; সেই আত্মার স্ফূর্তিও যত অধিক, বন্ধনের এই কঠিন পীড়নে তাহার দীপ্তিও তত অধিক। এজন্য, সনেটের ভাব-বস্তু আয়তনে ক্ষুদ্র হইলেও, গভীরতায় ক্ষুদ্র হইলে চলিবে না—স্থিতিস্থাপক পদার্থের মত তাহাকে যতই চাপিয়া ছোট করা হয়, ততই তাহার বেগ যেন বৃদ্ধি পায়; সেই অতি প্রবল ও গভীর আবেগকে সংযত করিয়া, তাহাকে আরও দীপ্তিশালী করিবার জন্যই সনেটের এই নাগপাশের প্রয়োজন। অহুষ্ঠ পদ যখন অপার করণার আবেগে জ্বলিয়া উঠে, আদি-সনেটও তেমনিই প্রেমের আবেগে উৎসারিত হইয়াছিল। পরবর্তী যুগের ইতিহাসেও প্রেমই ছিল ইহার প্রধান বিষয়বস্তু; এবং শেষ পর্যন্ত প্রেমই ইহার একমাত্র বিষয় না হইলেও, খুব গভীর আবেগ, ভাব ও ভাবনা সনেট-কবিতার গৌরব

বৃদ্ধি করিয়াছে—বৈঠকী আলাপের রসিকতা, কৃত্রিম কল্পনা বিলাস, বা তরল ভাবোচ্ছ্বাস সনেটের উপযুক্ত বলিয়া গণ্য হয় নাই। এ ক্ষেত্রে, উত্তরকালের একজন নিপুণ সনেটকার সনেট সম্বন্ধে বলিয়াছেন—

A sonnet is a moment's monument,  
Memorial from the soul's eternity  
To one dead deathless hour. Look that it be,  
Whether for lustral rite or dire portent,  
Of its own arduous fulness reverent :  
Carve it in ivory or ebony,  
As Day or Night may rule, and let time see  
Its flowering crest impearled and orient.  
A sonnet is a coin : its face reveals  
The soul,—its converse, to what power 'tis due :  
Whether for tribute to the august appeals  
Of life, or dower in Love's high retinè  
It serve : or, mid the dark wharf's cavernous breath  
In Charon's palm it pay the toll to death.

উপরি-উদ্ধৃত ইংরেজী সনেটের গঠন নিখুঁত নী হইলেও, সনেটের প্রাণবস্তুর এমন যথার্থ পরিচয় যে-কবির লেখনীমুখে বাহির হইয়াছে—সনেটের প্রতি যাহার এতখানি শ্রদ্ধা, তিনি যে একজন উৎকৃষ্ট সনেট-রচয়িতা হইবেন, ইহাই স্বাভাবিক ; ইংরাজ কবি D. G. Rossetti তাঁহার সনেট-কাব্য House of Life-এর মুখবন্ধস্বরূপ এই সনেট-কবিতাটি রচনা করিয়াছিলেন। সনেট-কবির সম্বন্ধে একজন বিদেশী সমালোচক যথার্থ ই বলিয়াছেন—

He pipes a solitary tune of his own life, its devotion, its fervour, its prophetic exaltation, its passion, its despair, its exceeding bitterness.

যে ব্যক্তিগত, স্বগভীর ও আন্তরিক অনুভূতি, ধ্যান ও গীতকল্পনার নিরন্তর আবেগে, শক্তির মধ্যে মুক্তার মতই—প্রাণের মধ্যে, অতিশয় নিটোল, স্বচ্ছ ও উজ্জ্বল কাব্য-বিন্দুরূপে ফুটিয়া উঠে, তাহাই সনেটের উপজীব্য। এই passion বা প্রবল-গভীর বেদনা কেবল উৎসারিত হইলেই চলিবে না,—তাহাতে উৎকৃষ্ট লিরিক কবিতারও জন্ম হইতে পারে, সে ক্ষেত্রে কোন বন্ধনের প্রয়োজন নাই ; কিন্তু যেখানে ইহা পুটপাকের মত একটি ভাবের বন্ধনে কেন্দ্রীভূত ও ঘনীভূত



হইয়া ওঠে, সেইখানেই তাহা উৎকৃষ্ট সনেটের রূপ গ্রহণ করিতে পারে। একদিকে যেমন আবেগ, অপরদিকে তেমনই অন্তর্নিরুদ্ধ গভীরতা, এই উভয়ের প্রয়োজনে তরলোচ্ছল ভাব-বাল্প যে নিয়মে গাঢ় হইয়া উঠে—সনেটের মিল-বিক্রাস এবং অক্লান্ত বন্ধন সেই নিয়মেরই ফল। কবির অন্তরের স্বতঃস্ফূর্ত উচ্ছ্বাস কেমন করিয়া এই অতি কঠিন নিয়ম-বন্ধনেই সার্থক হইয়া উঠে—এই নাগপাশের কৃত্রিমতা ও সনেট-কবির অকৃত্রিম আন্তরিকতা কেমন করিয়া সামঞ্জস্য রক্ষা করে, উৎকৃষ্ট সনেট পড়িবার সময়ে তাহাই ভাবিয়া মুগ্ধ হইতে হয়। এইজন্যই সনেট-রচনায় একটু বিশেষ কৃতিত্বের এবং প্রতিভার প্রয়োজন। যে-কোন ভাব বা ভাবনাকে সনেটের ছাঁচে ঢালা সম্ভব নয়—সেরূপ চেষ্টার ফলে যাহা হইয়া থাকে, আমরা তাহা প্রায়ই প্রত্যক্ষ করিয়া থাকি, এ বিষয়ে একজন ইংরেজ লেখক বলিতেছেন—

“Not only is there still a general ignorance of what a sonnet really is, and what technical qualities are essential to a fine specimen of this poetic genus, but a perfect plague of feeble productions in fourteen-lines has done its utmost to render the sonnet as effete a form of metrical expression as the irregular ballad stanza with a meaningless refrain.”

এ উক্তি অতিশয় সত্য। সনেটের সম্বন্ধে—চৌদ্দ-লাইন ছাড়া কোন জ্ঞান না থাকায়, ঝুড়ি ঝুড়ি ঐ নামের কবিতা রচিত হইয়া থাকে, তাহার ফলে, সাধারণের মনে সনেট সম্বন্ধে কোন শ্রদ্ধাই আর থাকে না; সে যেন একটা অতিশয় সহজ ও সস্তা কবিতা—অক্ষমতা কিম্বা আলস্যের পরিচায়ক!

এক্ষণে, ইংরেজী কাব্যে সনেটের যে আর একটি রূপ, রচনার গুণে পৃথক মর্যাদা লাভ করিয়াছে, তাহার সম্বন্ধে কিছু বলিব। ফরাসী ভাষাতেও সনেটের রূপান্তর ঘটিয়াছে, কিন্তু যেহেতু তাহার সহিত বাংলা সনেটের লক্ষ্য সম্পর্ক নাই, সেজন্য সে বিষয়ে কিছু বলা নিম্নপ্রয়োজন; তা ছাড়া, অনেকের মতে, সে ভাষায় সনেট বিশেষ উৎকর্ষ লাভ করে নাই। ইংরেজীতে প্রথম হইতেই সনেট-রচনায় এক প্রকার স্বাধীনতার প্রবৃত্তি দেখা দেয়, কিন্তু সেইরূপ স্বাধীনতা সম্বন্ধে, তাহা উৎকৃষ্ট কবিত্বগুণসম্পন্ন হয় নাই; শেষে মহাকবি শেক্সপীয়ারের হাতে সেই শিথিল-বন্ধন সনেট এমন ভাব-গভীরতায় মণ্ডিত হইল যে, সনেটের

সেই রূপও অতঃপর একটি বিশেষ মর্যাদা লাভ করিল—তাহার নাম হইল “শেক্সপীরীয় সনেট”। ইহাতে, তিনটি চারি-চরণের শ্লোকে একটি ভাব ক্রম-বিকশিত ও উচ্ছ্বসিত হইয়া, সর্বশেষে একটি পয়ার শ্লোকে নিঃশেষ হইয়া থাকে ; আদি-সনেটের সকল নিয়ম লঙ্ঘন করিয়া এ চতুর্দশপদীও সনেটের মান রক্ষা করিয়াছে, অতিশয় গাঢ় ও গভীর ভাবাবেগের বাহন হইয়াছে। যে ভাব একান্তই আবেগপ্রধান বা গীতি-প্রাণ—যেখানে ভাবকে একটি ভাবনায় কেন্দ্রীভূত করিয়া, সংযত সঙ্গীত-মাধুরী দ্বারা কানে ও মনে গভীরতর করিয়া তুলিবার প্রয়োজন নাই—সে ক্ষেত্রে সনেটের এই আকারই উপযোগী। ইহাকে আমরা Romantic বা ‘মুক্তবন্ধ’ সনেট বলিতে পারি। কিন্তু যেখানে ভাবনার সহিত ভাবের গভীরতা ও সংঘর্ষই বাহনীয়, এবং তজ্জন্ত লিরিক-উচ্ছ্বাসকে গাঢ়তর করিতে হয়, সেখানে আদি বা Natural Sonnet-ই অধিকতর উপযোগী। শেক্সপীয়ারের পর, মিলটনই সর্বপ্রথম সনেটের সেই নিয়ম-বন্ধন—সম্পূর্ণ না হইলেও—অনেক পরিমাণে রক্ষা করিয়াছিলেন। ঊনবিংশ শতাব্দীতে ওয়ার্ডস্‌ওয়ার্থ পুনরায় সনেটের আদি-রূপটিকে প্রতিষ্ঠিত করিয়াছিলেন ; তাহারও সেই নিয়ম-বন্ধন সর্বত্র নিখুঁত হয় নাই। ওইকালেই কবি কীটস্‌ কয়েকটি উৎকৃষ্ট সনেট রচনা করিয়াছিলেন, তাহারও অল্পই আদি-সনেট জাতীয়। ইংরেজী কাব্যের অধিকাংশ উৎকৃষ্ট সনেট মুক্তবন্ধ ; অপেক্ষাকৃত বর্তমান কালে রূপার্ট ব্রুক (Rupert Brooke) উৎকৃষ্ট সনেট লিখিয়াছেন, তাহাদের গঠনেও কঠিন নিয়মনিষ্ঠা নাই। মধ্যে ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে রসেটি (D. G. Rossetti) প্রভৃতির রচনায় আদি-সনেটের গৌরব কতক পরিমাণে পুনঃপ্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল। এই প্রসঙ্গে সাহস করিয়া বলিতে পারি যে, অন্তবিধ সনেট কবিতাহিসাবে সার্থক—এমন কি, ভাব-প্রেরণার দিক দিয়া যথার্থ হইলেও, আদি-সনেটের সেই শৃঙ্খল-স্বয়মার অভাবে—কানে ও মনে তাহাদের রূপ একটু অসম্পূর্ণ বলিয়াই অল্পভূত হয়।

সনেটের শেষে প্রায়ই একটি পয়ার-শ্লোক (rhymed couplet) যুক্ত হইয়া থাকে—সুধুই শেক্সপীরীয় সনেটে নয়, অপরবিধ সনেটেও ইহা প্রায়ই পায় ; সে স্বত্বাধীন কিছু বলা প্রয়োজন। শেক্সপীরীয় সনেটের এইরূপ ‘rhymed couplet

ending' বধার্থই হৃদয়, কিন্তু Petrarcian বা আদি সনেটে ওইরূপ পুচ্ছ আদৌ শোভন নহে; উভয়ের প্রকৃতিই স্বতন্ত্র, কারণ—

“The Shakespearian sonnet is like a red-hot bar being moulded upon a forge, till—in the closing couplet—it receives the final clinching blow from the heavy hammer : while the Petrarcian on the other hand is like a wind gathering in volume and dying away again immediately on attaining a culminating force.”

একটিতে যেন তপ্ত অগ্নিবর্ণ লৌহখণ্ডের উপরে ক্ষুদ্র হাতুড়ির ঘা পড়িতেছে, এবং সর্বশেষে একটি মাত্র নিপুণ আঘাতের দ্বারা তাহার গঠনটি সম্পূর্ণ হয়; অপর পক্ষে, আদি সনেটে, যেন একটা ঝড় প্রবল হইতে প্রবলতর হইয়া যেমনই শেষ সীমায় পৌছিল, অমনই তাহা প্রশমিত হইয়া ক্রমে আকাশে মিলাইয়া যায়। অতএব, আদি-সনেটের সেই যে দুই ভাগ—অষ্টক ও ষটক, তাহাও এখানে স্মরণ করিতে হইবে; ইহাতেও ছন্দ্রের সহিত ভাবের পূর্ণ সামঞ্জস্য আছে। এমন কি, ঐ ভাগটি, এবং দুই অংশে মিল-বিচ্ছাদের যে প্রভেদ—তাহাই ঐ জাতীয় সনেটের সর্ববিধ সৌন্দর্যের মূল; তাই, তাহার শেষে ঐরূপ পয়ার-শ্লোক একেবারে মারাত্মক বলিলেও হয়। ইংরেজী কবি Theodore Watts-Dunton খ্যাতি সনেটের ওই ছন্দ-বন্ধন সম্বন্ধে তাহার বিখ্যাত ‘সনেট’ নামক কবিতায় বাহা বলিয়াছেন, এখানে তাহাও উদ্ধৃত করিলাম—

A sonnet is a wave of melody :  
From heaving water of the impassioned soul  
A billow of tidal music one and whole  
Flows in the “Octave,” then returning free  
Its ebbing surges in the “Sestet” roll  
Back to the deeps of life's tumultuous sea.

অতএব,—ওই “ebbing surges” বা “wind dying away again” বলিতে যে গীতপ্রকৃতি বুঝায়, তাহার পক্ষে, ওই দুই ভাগও যেমন অত্যাবশ্যক, তেমনই, শেষে rhymed couplet বা পয়ার-শ্লোক একেবারেই অচল।

ওই দুই ভাগের সম্বন্ধে আরও একটা কথা বলিতে বাকি আছে। আদি বা Petrarcian সনেটের এই ভাগ কবিতার ভাব-দেহেরই অঙ্গসন্ধির যত। এইরূপ সনেটের প্রথম অংশে ( Octave ) কোন একটি ভাবের উদ্বোধন হইয়া থাকে,

এবং দ্বিতীয়টিতে তাহারই নিবর্তন হয়। এ যেন ভাব-স্রোতের জোয়ার ও ভাঁটা; উপরের ঐ কবিতায় তাহাই স্তম্ভর করিয়া বলা হইয়াছে। এ সম্বন্ধে আরও স্পষ্ট ভাষায় এইরূপ নির্দেশ করা যায়—

“The first quatrain makes a statement, the second proves it; the first terzetto has to confirm it, and the second draws the conclusion of the whole.”

অর্থাৎ, অষ্টকের প্রথম চার-লাইনে একটা কিছু প্রস্তাবিত হইবে; দ্বিতীয় চার-লাইনে তাহা প্রমাণিত হইবে; ষট্টকের প্রথম তিন লাইনে এই প্রমাণকেও দৃঢ়তর করা হইবে, এবং শেষের তিন-লাইনে সমগ্র ভাব-চিন্তার একটা সিদ্ধান্ত খাড়া করা হইবে। কিন্তু সনেটের ভাব-বস্তু সর্বত্র এইরূপ বিতর্কের আকার ধারণ করে না—এমন সূক্ষ্ম স্তরভাগের প্রয়োজন হয় না। তাই, আমার মনে হয়, মোটামুটি ওই দুই ভাগে ভাবের একটি আবর্তন থাকিলেই চলিবে;—প্রথমটিতে একটি প্রশ্ন, দ্বিতীয়টিতে তাহার উত্তর; প্রথমটিতে বিস্ময়, দ্বিতীয়টিতে তাহার কারণ-নির্দেশ; প্রথমটিতে আক্ষেপ, দ্বিতীয়টিতে সান্ত্বনা; কিম্বা, প্রথমটিতে কোন কিছুর একটা দিক, ও দ্বিতীয়টিতে তাহার পরিপূরক হিসাবে অপরদিকের বর্ণনা;—এই রূপ হইলেই যথেষ্ট।

সনেটের গঠনে যে নিয়মগুলির কথা বলিয়াছি অক্ষরে অক্ষরে তাহার পালন খুব বেশি দেখা যায় না। কিন্তু তথাপি, এ বিষয়ে কয়েকটি প্রধান নিয়ম না মানিলে সেরূপ রচনাকে চতুর্দশপদী কবিতাই বলিব, ‘সনেট’ বলিব না। নিয়মগুলি এই—

(১) চৌদ্দটি পয়ার-ছন্দের পংক্তি থাকিবে—১৪ অক্ষরই যথেষ্ট; ১৮ অক্ষর হইলে, কবির দায়িত্ব অধিক হইবে, কারণ, তাহাতে গাঢ়বন্ধতার ক্ষতি হইতে পারে।

(২) অষ্টক ও ষট্টকের ভাগটি যতদূর সম্ভব রক্ষা করাই উচিত—যুক্তবন্ধ (Romantic বা Shakespearian) হইলে, এ বিষয়ে কোন বাধ্যতা নাই।

(৩) আদি বা Petrarchan সনেটের শেষ দুই পংক্তি একটি মিলযুক্ত যুগ্মক (rhymed couplet) হইবে না।

(৪) মিল-বিচ্ছাদে যতদূর সম্ভব সাবধান হওয়া চাই—মিলগুলি যেন নামমাত্র

মিল না হয় ; এবং মুক্তবদ্ধ সনেটেও যেন পাশাপাশি সম-স্বরাস্ত মিল না থাকে ; মিলগুলি যেন স্পষ্ট পৃথক মিল হয়, নতুবা মিল-হিসাবে খাটি হইলেও, স্থান-দোষে তাহা একঘেয়ে হইবে—সনেটের ছন্দ-সঙ্গীত ক্ষুন্ন হইবে। এইরূপ সম-স্বরাস্ত মিল অন্তঃকণ্ঠ কবিতার ছন্দকে ক্ষুন্ন করে (১৬ঃ পৃষ্ঠায় উল্লেখ ও উদাহরণ জ্ঞেয়)।

(৫) সনেটের ভাষায় যেন কোনরূপ শৈথিল্য বা অপরিচ্ছন্নতা না থাকে—ভাবেও, তেমনই, অস্পষ্টতা বা অর্থ-চুরহতা সর্বতোভাবে বর্জনীয়।

(৬) সমগ্র কবিতাটি “one and whole”—একটি সম্পূর্ণ ও অখণ্ড বস্তু হওয়া চাই ; গোড়া হইতে শেষ পর্যন্ত একটি এক-কেন্দ্রিক ভাব-কল্পনা—যেন একটি চিন্তা, একটি ভাব বা একটি কবিত্বপূর্ণ তথ্যোপলব্ধিকে পংক্তিতে পংক্তিতে পূর্ণ প্রস্ফুটিত করিয়া তোলে।

(৭) ভাবের মধ্যে ‘dignity and repose’ বা গাভীর্ঘ্য ও সংযম থাকিবে ; (সেজ্ঞা ইংরেজী ভাষার মত, বাংলা ভাষাতেও ডবল-মিল বা যুক্তাক্ষর-মূলক মিল ব্যবহৃত হইবে না)।

(৮) সনেটের শেষ দুই বা এক পংক্তিতে ভাবের পূর্বতম অভিব্যক্তি হওয়া চাই।

## ২

এইবার আমি বাংলা সনেটের কাহিনী বর্ণনা করিব ; প্রথমেই কালক্রমিক ভাবে কয়েকটি সনেট উদ্ধৃত করিয়া বাংলা সনেটের রূপ-বিবর্তন দেখাইব।

মধুসূদন—

### (১) বিজয়া-দশমী

“যেয়ো না, রজনি, আজি লয়ে তারাদলে।

গেলে তুমি, নয়ামরি, এ পরাণ যাবে!—

উদিলে নির্দয় রবি উদয়-অচলে,

নরনের শপি যোর নয়ন হারাবে।

বারো মাস তিতি, সতি, নিত্য অশ্রুজলে

পেরেছি উমায় আমি, কি সাধনা-ভাবে—

তিনটি দিনেতে কহ, লো তারা-কুন্তলে,

এ দীর্ঘ বিরহ-হালা, এ মন জুড়াবে ?

তিন দিন স্বর্ণদীপ জ্বলিতেছে যবে  
 দূর করি অন্ধকার, শুনিতেছি বাণী—  
 মিষ্টতম এ স্রষ্টিতে এ কর্ণকুহরে !  
 বিগুণ আধার যব হবে, আমি জানি,  
 নিবাণ এ দীপ যদি,—কহিলা কাতরে  
 নবমীর নিশা-শেবে গিরীশের রাণী ।

( চতুর্দশপদী কবিতাবলী )

## (২) সায়ংকালের তারা

কার সাথে তুলনিবে, লো হর-হুম্মরি,  
 ও কাপের ছটা কবি এ ভব-মণ্ডলে ?  
 আছে কি লো হেন খনি, যার গর্ভে ফলে  
 রতন তোমার মত, কহ সহচর—  
 গোখুলির ? কি ফণিনী, যার হৃ-কবরী  
 সাজায় সে তোমাসম মণির উজ্জ্বলে ?—  
 ক্ষণমাত্র দেখি তোমা নক্ষত্র-মণ্ডলে  
 কি হেতু ? ভাল কি তোমা বাসে না শরীরী ?

হেরি অপকণ রূপ বুঝি ক্ষুধ-মনে  
 মানিনী বজনী রাণী, তেঁই অনাদরে  
 না দেয় শোভিতে তোমা সখীদল সনে,  
 যবে কেলি করে তারা হৃদাস-অশ্বরে ?  
 কিন্তু কি অভাব তব, ওলো বরাজনে ?  
 ক্ষণমাত্র দেখি মুখ, চির আশি স্নরে ।

(ঐ)

এই সনেট দুইটির গঠনে ইতালীব বা আদি সনেটের আদল আছে । প্রথমটির অষ্টকের মিল-বিচ্ছাদ বিধিসম্মত না হইলেও দুইটি মাত্র মিল আছে । দ্বিতীয়টিতে সে দোষও নাই । প্রথমটিতে অষ্টক ও ষট্‌কের ভাগটির কোন অর্থ হয় না, কারণ, ভাবের কোন স্পষ্ট আবর্তন ঘটিতেছে না । এই সনেটের ভাব-বস্তুও অতি সাধারণ, একটু কবিত্বময় উচ্ছ্বাস মাত্র—কেবল রচনার একটি আলঙ্কারিক ভঙ্গি (শেষের চরণে) ইহাকে কবিতা-পদে উন্নীত করিয়াছে ।

দ্বিতীয় সনেটটি আকারেও যেমন, ভাব-বস্তুতেও তেমনই সনেটের কুল-মর্যাদা কতকটা রক্ষা করিয়াছে। ইহার মিল-বিস্তার যেমন নির্দোষ, তেমনই, অষ্টক ও ষট্কেয় ভাগটিও যথার্থ হইয়াছে। প্রথম ভাগে ( অষ্টকে ) কবি একটি বিষয় ও প্রায়শ্লীলক তথ্যের অবতারণা করিয়াছেন; দ্বিতীয় ভাগটিতে ( ষট্কে ) তাহার একটি সম্ভাবজনক সমাধান করিয়াছেন। কিন্তু মধুসূদনের সনেটগুলির ভাববস্তু যেমন প্রায়ই অকিঞ্চিংকর, তেমনই ভাষা অতিশয় গম্ভীর ও নানা দোষদুষ্ট; ছন্দও নিতান্তই শ্রোতোহীন—পদগুলি অতি কষ্টে পা' ফেলিয়া চলে। বাংলা ছন্দ-সঙ্গীতের এতবড় স্রষ্টা হইয়াও মধুসূদন তাঁহার সনেটগুলিকে ভাষায় ও ছন্দে যেরূপ রূপহীন করিয়াছেন, তাহাতে স্পষ্ট বুঝা যায় যে, তাঁহার সেই দৈবী-প্রতিভা সত্যি একটি দৈবশক্তির লীলা—একবার মাত্র কিছুকাল ধরিয়া তাঁহাকে আশ্রয় করিয়াছিল, পরে তাঁহারও সেই অবস্থা হইয়াছিল, যাহাতে অনেককে সনিঃশ্বাসে বলিতে হইয়াছে—“O for a touch of the vanished hand !” এই সনেটেই পঞ্চম ও ষষ্ঠ পংক্তির বাক্যরচনাও ( sentence ) সূত্র হয় নাই; “সু-কবরী”, ‘মণির উজ্জলে’, “সুহাস অধরে” “চির আশি স্মরে” প্রভৃতি এতগুলি অক্ষমতা বা দুর্বলতার চিহ্নও ইহাতে আছে। অথচ এই সনেটের ভাববস্তু যেমন উৎকৃষ্ট, তেমনই সনেট-কবিতার অতিশয় উপযোগী। মধুসূদনের সনেটগুলির ভাববস্তু খুব গভীর নয়; একটি সাধারণ চিন্তা বা ভাব, কিছু বিশেষ বক্তব্য বা মন্তব্য, এবং তৎসহ একটু আলঙ্কারিক কবি-কল্পনা—ইহাই তাহাদের উপজীব্য। যে গূঢ়-সঙ্গারী ভাব ও ভাবনার দীপ্ত আবেগ, এবং সেই আবেগের অতিশয় সংহত বাণী-রূপ সনেটের প্রধান গৌরব—মধুসূদনের চতুর্দশপদী কবিতায় তাহার একান্ত অভাব। “A sonnet is either all air and fire or a mere wooden toy”—মধুসূদনের সনেট পড়িবার সময়ে এই উক্তি যথার্থ বলিয়া মনে হয়। কিন্তু বাংলার আদি সনেট-রচয়িতা হিসাবে মধুসূদনের কীর্তি স্মরণীয়; তিনিই বাংলা সনেটের ছন্দ ও আকৃতি ঠিক করিয়া দিয়াছিলেন; এবং তাঁহার চতুর্দশপদীর একটা লক্ষণ সনেটের লক্ষণই বটে,—কবির অতিশয় নিজস্ব ব্যক্তিগত ভাব ও চিন্তা প্রকাশের ক্ষমতা সনেট যে একটি উৎকৃষ্ট কাব্য-কৌশল, তিনি এই রচনাশাস্ত্রিতে তাহারও ইঙ্গিত করিয়াছিলেন।

আশ্চর্যের বিষয়, এই সনেটকে তাঁহার পরবর্তী কবিগণ তেমন শ্রদ্ধার চক্ষে দেখেন নাই,—নবীনচন্দ্র বা হেমচন্দ্রের কাব্যগ্রন্থে সনেটের সাক্ষাৎ পাওয়া দুষ্কর। ইহার কারণ দুইটি, প্রথমত—ইহাদের কেহই কাব্য-শিল্পী ছিলেন না; বাণীর বেশ-বিভাস বা কবরীবন্ধনের দিকে—কোনরূপ প্রসাধনের দিকে—ইহাদের দৃষ্টি ছিল না; ঢালাও বর্ণনা ও বক্তৃতা, এবং ভাবোচ্ছ্বাসময়ী কল্পনার অবাধ গতি ইহাদের কবি-অভিমান চরিতার্থ করিয়াছিল। তা' ছাড়া, যে গৃঢ়-গভীর লিরিক স্বর-ঝঙ্কার সনেটের প্রেরণা-মূলে বিद्यমান থাকে, ইহাদের সেই ধরণের লিরিক আবেগও ছিল না। তাই মধুসূদনের পরবর্তী কবি ও অ-কবিগণ ছোট বড় অনেক কাব্য রচনা করিয়াছিলেন; মধুসূদনের পত্রিকা-কাব্য 'বীরাজনা'র আদর্শে বহু কাব্যরচিত হইয়াছিল, মহাকাব্যেরও ছড়াছড়ি হইয়াছিল; কিন্তু যতদিন খাটি গীতি-কবিতার পুনরুদ্ভাব হয় নাই ততদিন বাংলা কাব্যে সনেটের চর্চাও হয় নাই। এই জ্ঞান পরবর্তী সনেটকার হিসাবে আমাদের কাছে একেবারে কবি দেবেন্দ্রনাথ সেনের পরিচয় করিতে হয়।

দেবেন্দ্রনাথ—

(১) ফেলিয়া দিয়াছি বাসি মালতির মালা—

চম্পক-অঙ্গুলিগুলি ঘুরায়ে ঘুরায়ে  
গাঁথিছ বকুল হার বিনায়ে বিনায়ে ?  
শেষ না হইলে মালা ওই দেখ, বালা,  
তোমার অলকগুচ্ছ হয়েছে উতলা।  
মালা-গাঁথা শেষ হ'লে পাইবে সম্পদ  
তাই বুঝি উরসেব যুগ্ম-কোকনদ  
সরসে নলিনীসম হয়েছে চঞ্চলা ?

আমিও কুহুম সখি, সারাটি রজনী  
সঞ্চিয়াছি তব লাগি কপ ও মৌরভ,  
লভিতে এ পুষ্প-জন্মে বিভব গৌরব,—  
হাদে দেখ, কি উতলা হয়েছে, সজনি !  
চিকণিয়া গাঁথিতেছ বকুলের মালা—  
আমারেও ওই সাথে গেঁথে ফেল, বালা !

( 'আমি'—অশোক-গুচ্ছ )



( ২ ) বসন্তের উষা আসি' রঞ্জি দিল বুগল-কপোলে,  
 তাই ও ফুলের বাস, ফুল-হাসি আননে শ্রিয়ার !  
 নিদ্রাঘের রোজ আসি বিলসিল ললাট-নিটোলে,  
 তাই গো শ্রিয়ার ভালে জ্যোতি খেলে মহিমা-ছটার !  
 খন-ঘোর বর্ষা-রাতি বিহরিল অলক-নিচোলে,  
 তাই গো শ্রিয়ার পীঠ কেশ-মেঘে সদা ঘোষাকার !  
 নাটিল শরৎ-শশী রূপ-হ্রদে হিলোলে হিলোলে,  
 তাই গো শ্রিয়ার দেহ কুল-কূলে চন্দ্রে চন্দ্রাকার !  
 রাহু, কেতু—দুই ঋতু, শীত ও হেমন্ত শুধু হায়,  
 শ্রিয়ার হৃদয়ে পশি' ছড়াইল কঠিন তুষার !  
 তাই, প্রিয়ে ! তাই বুঝি মুকুটিন হৃদয় তোমার ?  
 উপাসনা আরাধনা সকলি ঠেলিয়া দাও পায় !  
 আমি গো বুঝিতে নাবি—দেবী তুমি, অথবা রাক্ষসী !  
 পুর্ণিমার জ্যোৎস্না তুমি, কিবা ঘোর কৃষ্ণ-চতুর্দশী !

( 'রাক্ষসী'—ঐ )

এই দুইটি কবিতার কাব্য-রস সম্বন্ধে, আশা করি, কিছুই বলিতে হইবে না ; সে রস যেমন উচ্ছল, তেমনই একটি ক্ষুদ্র আয়তনের মধ্যে পূর্ণ-সমাপ্তি লাভ করিয়াছে। এই উচ্ছলতা, এবং নির্দিষ্ট সংখ্যক পংক্তির মধ্যে সমাপ্তির জ্ঞান—তাহার যে গাঢ়তা ঘটিয়াছে, তাহাতেই সনেটের যাহা প্রধান গৌরব তাহা এই দুইটি কবিতায় বর্ত্তিয়াছে। আর কিছু না হোক, এতদিনে বাংলা চতুর্দশপদী—তাহার চৌদ্দটি পদকে সার্থক করিয়া তুলিয়াছে। এক্ষণে এই দুইটি সনেটের গঠন পরীক্ষা করা যাক। প্রথমটিতে অষ্টক ও ষটুক দুই ভাগ বিভক্তমান ; কিন্তু মিল-বিচ্ছাদে স্বৈরাচারের অবধি নাই, অতএব ইহাকে Romantic বা মুক্তবদ্ধ সনেটের শ্রেণীভুক্ত করাই সঙ্গত ;—শেক্সপীরীয় সনেটও ইহা নহে। ঐরূপ আবেগময় ভাবোদ্বেল কবিতায় যে ছন্দঃস্রোত থাকা স্বাভাবিক, ইহাতে তাহাই আছে। কিন্তু এরূপ সনেটে মাঝের ওই ভাগটি না থাকিলেও চলিত—শেষের মিলযুক্ত পংক্তি দুইটিই (rhymed couplet) ইহার স্রোতকে যেমন বাঁধিয়াছে, তেমনই নিঃশেষ করিয়া দিয়াছে ; ইহাতেই এই কবিতা উৎকৃষ্ট সনেট হইয়া উঠিয়াছে।

দ্বিতীয়টির ছন্দ এবং মিল—দুইয়েরই বৈশিষ্ট্য আছে ; কবির ভাবাবেশ অধিকতর সংযত বলিয়া, এই সনেটের গভীর আবেগ (passion)—ভাবের সহিত,

ভাবনারও গাষ্ঠীর্ঘ্য লাভ করিয়াছে। সনেটটি আকারেও ক্লাসিক্যাল ও রোমান্টিক—ইতালীয় ও মুক্তবদ্ধ সনেটের—মধ্যস্থানীয় হইয়াছে। অষ্টকে মাত্র দুইটি মিলই আছে—বিজ্ঞাসে কিছু স্বাধীনতা আছে; ভাগ দুইটিও সুস্পষ্ট, কেবল শেষের ওই মিলযুক্ত পংক্তি দুইটিই ইহার প্রকৃতি ঠিক রাখিয়াছে, অর্থাৎ ইহাকে ইতালীয় সনেটের সগোত্র হইতে দেয় নাই। তথাপি, ইহাতেও কবিতার ভাব-গাষ্ঠীর্ঘ্য নষ্ট হয় নাই, তার কারণ, ইহার পংক্তিগুলি ১৪ অক্ষরের নয়—১৮ অক্ষরের; এইজন্য পদাস্তিক মিলের দুরত্ব ঘটিয়াছে—নুপুর একটু ধীরে বাজিয়াছে। দেবেন্দ্রনাথের এই সনেট একটি উৎকৃষ্ট সনেট—সনেটের কঠিন নাগপাশ একটু শিথিল হওয়া সত্ত্বেও, এই কবিতাটির চৌদ্দ পংক্তিতে একটি অতি বিশুদ্ধ লিরিক ভাববস্তু, ভাষায়, ছন্দে ও স্বর-ঝঙ্কারে—একই প্রবাহের উত্থান-পতনে (অষ্টক ও ষটক) তরঙ্গিত হইয়া পূর্ণ পরিসমাপ্তি লাভ করিয়াছে। খাটি রোমান্টিক সনেটের এমন দৃষ্টান্ত আমাদের কাব্যে অতি বিরল। এই সুন্দর কবিতাটির কল্পনামূলে জার্মান কবি হাইনের (Heinrich Heine) একাধিক কবিতার ভাব উঁকি দিতেছে—অনুকরণ নাও হইতে পারে।

ইহার পর, আমি কবি অক্ষয়কুমার বড়ালের দুইটি সনেট উদ্ধৃত করিব—তাহাতে দেখা যাইবে, অক্ষয়কুমারও সনেটের মর্ম্ম বুঝিতেন; তাঁহার মত ভাবসংঘমী কবির পক্ষে সনেটের কঠিন ছন্দোবদ্ধ বরণীয় হইবারই কথা; তথাপি তিনিও সনেট-রচনায় সর্বত্র আদি-সনেটের শাসন মানেন নাই, যথা—

মথিয়া কবিত্বসিদ্ধ বঙ্গকবিগণ  
লইল বাঁটিয়া সুখা, অমরা-বিভব।  
রঙ্গলাল নিল শশী—নির্ম্মল কিরণ,  
নিল ঐরাবতে মধু, দ্বিতীয় বাসব।  
হেম নিল উচ্চৈঃশ্রবা—গতি অতুলন;  
নবীন ধরিল বক্ষে কোমল হৃদয়।  
বিহারী—করণা-লক্ষ্মী—করণ-লোচন;  
রবি নিল পারিজাত—ত্রিদিব-সৌরভ।

তুমি মন্থনের শেষে আসিলে, যোগেশ, \*  
উটলি তোমার ভাগ্যে ভীষণ গরল!

কালকূট-কটু গন্ধে ফটি হর শেষ—

হর-নর-বন্ধ-রন্ধ আন্তরে বিহ্বল !

প্রজ্ঞাপতি যুক্ত-কর—রন্ধ' বিশ্ব-প্রাণ,

মুষ্টিমান প্রেমমন্ত্র—সাক্ষাৎ দর্শন !

( 'দর্শনচন্দ্র'-শব্দ )

\* কবি দর্শনচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'যোগেশ'-কাব্য ।

—এই সনেটের ভাববস্তু অতিশয় লক্ষণীয়—একটি উপমা (metaphor) ইহার প্রাণ, অতিশয় সুকৌশলে, ভাব-কল্পনা নয়—বুদ্ধি-কল্পনার—সাহায্যে, কবি সেই উপমাটিকে একটি সনেটের আকারে এমন ভাবে প্রয়োগ করিয়াছেন যে, ঠিক সেই গঠন ও বিজ্ঞাস-ভঙ্গির মধ্যেই তাহা যেন পূর্ণ বিকশিত হইয়া ঝরিয়া গিয়াছে । এইরূপ ভাবনা-প্রধান (reflective) কাব্য-প্রেরণাও সনেটের কেমন উপযোগী হইতে পারে, এই রচনাটি তাহার উৎকৃষ্ট নিদর্শন । ইহার গঠনে ও মিল-বিজ্ঞাসে খুব বেশি স্বাধীনতা নাই—শেষের মিলযুক্ত পংক্তি দুইটিই ইহাকে 'যুক্তবন্ধ' করিয়া তুলিয়াছে, নতুবা ইহার অষ্টক ও যটকের ভাগ অতিশয় স্পষ্ট ও ভাব-সঙ্গত হইয়াছে ; অষ্টকেও কেবল দুইটি মিল আছে । আর একটি সনেট উদ্ধৃত করিতেছি, তাহার গঠন নির্দোষ—খাঁটি ইতালীয় সনেটের মত ; এ সনেটটিও ভাব অপেক্ষা ভাবনা-প্রধান । অক্ষয়কুমারের সনেট নাগপাশের পীড়নেও ভাবের গভীরতা বা বন্ধন-মুক্তির অধীরতা লাভ করে না ; চন্দ্রেরও তেমন গীতি-মুগ্ধতা নাই ; এ যেন একটি সুদৃঢ় কৌটায় একটি সুস্পষ্ট ভাব বা স্থল্লর চিন্তাকে সযত্নে ভরিয়া রাখা । তাহার সনেটগুলি ভাবে ও ভাষায় যেমন সুসমৃদ্ধ, গীতিরসে তেমন সমৃদ্ধ নয় । তথাপি নিম্নোদ্ধৃত সনেটটিতে কবির ব্যক্তিগত ভাবাবেগ—বন্ধুবিয়োগের কাতরতা—একটি ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্যে মণ্ডিত হইয়াছে, ভিতরের ভাবে ও বাহিরের রূপে সনেট-রচনা সার্থক হইয়াছে ; পূর্ববর্তী সনেটের সহিত তুলনা করিলেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, এই কবিতায় সনেটের মর্যাদা পূর্ণতর মাত্রায় রক্ষিত হইয়াছে ।—

নিত্যক্লেশ বহু

হে নিত্য, অনিত্য সব—সকলি দুঃদিন ।

সেই প্রেম-প্রীতি-স্নেহ-কণক অন্তর,

দারিদ্র্যের বহু গর্বে চরিত্র স্থল্লর,

স্বভাবে সরল অতি, কর্তব্যে প্রবীণ ।

বীর ভাবা, স্থির আশা, জ্ঞান সর্বাদীন,  
সংসারের স্থখে ছুখে সদা অকাতর ;  
জীবন-পাথন-যজ্ঞে মগ্ন নিরন্তর—  
হৃদয়ে অজ্ঞেয় বীর, বিষে উদাসীন ।

হে হৃদয়, গেলে কোন মানসের তীরে  
নবীন প্রভাতে লয়ে নব জাগরণ,  
মাধারে দু'খানি পাখা পরাগে-শিলিরে,  
বাঁধিয়া নয়নে স্বপ্ন, মুখে গুঞ্জরণ !  
বাণীর চরণপদ্য ঘিরে' ঘিরে' ঘিরে'  
করিতে জীবন-গীত পূর্ণ-সমাপন ।

( শব্দ )

এইবার রবীন্দ্রনাথের সনেট । বাংলার সর্বশ্রেষ্ঠ গীতি-কবি কেমন সনেট রচনা করিয়াছেন ? উত্তরে বলিতে হয়, রবীন্দ্রনাথ অনেকগুলি উৎকৃষ্ট চতুর্দশপদী কবিতা রচনা করিয়াছেন—খাঁটি সনেট একটিও রচনা করেন নাই । তিনি সনেটের গঠন বা মিল-বিচ্ছাদের নিয়ম সম্পূর্ণ অগ্রাহ্য করিয়াছেন ; 'কড়ি ও কোমলে'র কবিতাগুলিতে মিল-বিচ্ছাদের কোন রীতি না মানিলেও, বরং, সে বিষয়ে স্বাধীনতার চূড়ান্ত লক্ষণ থাকিলেও, তাহাতে সনেট-ছন্দের যেটুকু আভাসও আছে, 'নৈবেদ্য' ও 'চৈতালি'তে তাঁহাও নাই, পর'পর সাতটি পয়ার শ্লোক মাত্র আছে । দৃষ্টান্তস্বরূপ কয়েকটি উদ্ধৃত করিতেছি ।—

‘কড়ি ও কোমল’—

অধরের কোণে যেন অধরের ভাষা,  
দৌহার হৃদয় যেন দৌহে পান করে,  
গৃহ ছেড়ে নিরুদ্দেশ ছুটি ভালবাসা  
তার্থযাত্রা করিয়াছে সাগর-সঙ্কমে ।  
দুইটি তরঙ্গ উঠি প্রেমের নিয়মে  
ভাঙিয়া মিলিয়া যায় দুইটি অধরে ।  
বাকুল বাসনা ছুটি চাহে পরস্পরে  
দেহের সীমায় আসি দু'জনের দেখা ।

প্রেম লিখিতেছে পান কোমল আঁখরে  
 অথরেতে খরে খরে চুম্বনের লেখা ।  
 ছ'খানি অখর হ'তে কুহুম-চরন,  
 মালিকা গাঁথিবে বৃষ্টি ফিরে গিয়ে ঘরে ,  
 দুটি অখরের এই মধুর মিলন—  
 দুইটি হাসির রাঙা বাসর-শয়ন ।

চৈতালি—

পরম আত্মীয় ব'লে যারে মনে মানি  
 তারে আমি কতদিন কতটুকু জানি ।  
 অসীম কালের মাঝে তিলেক মিলনে  
 পরশে জীবন তার আমার জীবনে ।  
 বতটুকু লেশমাত্র চিনি ছ'জনার  
 তাহার অনন্তগুণ চিনি নাটকি হার ।  
 দুজনের একজন একদিন যবে  
 বারেক ফিরাবে মুখ, এ নিখিল ভবে  
 আর কতু ফিরিবে না মুখামুখী পথে,  
 কে কার পাইবে সাড়া অনন্ত জগতে ।  
 এ ক্ষণ-মিলনে তবে, ওগো মনোহর,  
 তোমাতে হেরিছু কেন এমন হৃদয় ।  
 মুহূর্ত্ত-আলোকে কেন, হে অন্তরতম,  
 তোমাতে চিনিছু চির-পরিচিত মম ।

নৈবেদ্য—

তোমার স্তায়ের দণ্ড প্রত্যেকের করে  
 অর্পণ করেছ নিজে, প্রত্যেকের 'পরে  
 দিয়েছ শাসন-ভার, হে রাজাধিরাজ ।  
 সে গুরু সম্মান তব, সে দুঃসহ কাজ  
 নমিয়া তোমাতে যেন শিরোধার্য করি  
 সবিনয়ে, তব কার্যে যেন নাহি ডরি  
 বড় করে ।

কমা দেখা ক্ষীণ দুর্বলতা,  
 হে রত্ন, নিষ্ঠুর যেন হ'তে পারি তথা

তোমার আদেশে ; যেন রসনার স্বর  
সত্য বাক্য ঝলি' উঠে ধর খড়গ সম  
তোমার ইচ্ছিতে ; যেন রাখি ভব মান  
তোমার বিচারাসনে লয়ে নিজ স্থান ।  
অস্তায় যে করে আর অস্তায় যে-সহে,  
তব যুগা যেন তারে তৃণসম দহে ।

এই তিনটি রচনাই উৎকৃষ্ট কবিতা । প্রথমটিতে একটি অতি পেলব রস-কল্পনা আছে ; তৃতীয়টিতে একটি ধ্যানলব্ধ চিন্তা, এবং দ্বিতীয়টিতে অতি গভীর আত্মিক অনুভূতি ফুটিয়া উঠিয়াছে । একমাত্র প্রথমটিতে একপ্রকার রসাবেশ বা খাঁটি কবিত্বের আবেগ আছে—সেই আবেগই কতক পরিমাণে ছন্দেও তরঙ্গিত হইতে চাহিয়াছে, তাই মিল-বিচ্ছাদে একটু বৈচিত্র্য ঘটয়াছে । শেষের দুইটিতে তেমন আবেগ বা পিপাসার ভাব নাই ; একটিতে গভীর বিচার-বোধ, অপরটিতে একটি আত্মসমাহিত চেতনার চিন্তা চমৎকার রহিয়াছে । সেই মানসিক ভাব-সত্য বা তত্ত্বোপলব্ধিকে কবি অতিশয় সরল ও স্বচ্ছন্দ ভাষায়, এবং সংক্ষিপ্ত আকারে প্রকাশ করিয়াছেন—সেজ্ঞা সাধারণ পয়ার-ছন্দ এবং চৌদ্দ পংক্তির গতি আশ্রয় করিয়াছেন । তিনি সনেট রচনা করেন নাই ; অর্থাৎ, ভাবটিকে যথাযথ প্রকাশ করিয়াই তিনি সন্তুষ্ট, তাহাতে কোন বিশেষ ছন্দ-সঙ্গীত যোজনা করিয়া একটি বিশেষ গঠন-ভঙ্গিয়ায় তাহাকে অতিরিক্ত সৌষ্ঠব দান করা—তাহার অভিপ্রেত নয় । আরও কারণ—সনেট-কবিতার প্রেরণামূলে যে প্রবল ভাবাবেগ (emotion, passion) থাকে, ঠিক সেইরূপ ভাবাবেগ এ সকল কবিতায় নাই, তাই তেমন নাগ-পাশের প্রয়োজনও হয় নাই । সেইরূপ ভাবাবেগ প্রকাশের জন্ত রবীন্দ্রনাথ অগ্রবিধ আকার ও অগ্রবিধ ছন্দের বহুতর কলা-কৌশল করিয়াছেন ; এবং খাঁটি গীতি-কবির মত, কবিতাও নয়—‘গান’ রচনা করিয়াছেন—সেই ‘গান’ই তাঁহার সনেট । অতএব রবীন্দ্রনাথ যে রীতিমত সনেট-রচনায় প্রবৃত্ত হন নাই—আপন প্রয়োজন-মত চৌদ্দপংক্তির কবিতাই রচনা করিয়াছেন, ইহাই তাঁহার কবিত্বকে আরও নিঃসংশয় করিয়া তুলিয়াছে ;—কেবলমাত্র স্বর, এবং ভাবগত সৌন্দর্যের বন্ধন ছাড়া আর কোন বন্ধন তিনি কোথাও স্বীকার করেন নাই ; যেখানেই তাহাতে আকৃষ্ট হইয়াছেন, সেখানেই অসহিষ্ণুতার পরিচয় দিয়াছেন ।

সত্য বটে, সনেট সম্বন্ধে এমন কথাও কেহ কেহ বলিয়াছেন যে, এমন কোন ভাব, ভাবনা বা চিন্তা নাই যাহাকে সনেটের আকারে ধরিয়া দেওয়া যায় না; সেজন্য সনেটের রূপভেদও হইয়াছে। ইহা যদি কোন অর্থে সত্যও হয়, তথাপি এপর্যন্ত, মোটামুটি দুইটি ছাঁচ, এবং তাহাদের কয়েকটি মিশ্র-রূপ ছাড়া, কোন সনেটই সার্থক রচনা হইতে পারে নাই। রোমান্টিক বা শেক্সপীরীয় (আমি যাহাকে ‘মুক্তবদ্ধ’ নাম দিয়াছি) সনেটে, একটি একমুখী ভাবধারার দ্রুত তরঙ্গ-স্রোত, এবং শেষে একটি পয়ার শ্লোকে (rhymed couplet) তাহার আকস্মিক এবং উজ্জ্বল পরিসমাপ্তি; ইতালীয় সনেটে, ভাবের প্রবর্তন ও নিবর্তন (ebb and flow), সুস্বচ্ছ মিল-বিস্তার—তাহার সেই statuesque বা সৌন্দর্যমূলক মত স্তম্ভোল ও স্তম্ভ গঠন, এবং শেষে অতি দীর্ঘে সেই গীত-ধ্বনি মিলাইয়া যাওয়া; অথবা, এই দুইএর মিশ্র বা মধ্যবর্তী একটা রূপ (অধিকাংশ উৎকৃষ্ট ইংরেজী সনেটে যাহা ঘটিয়াছে);—এই তিন প্রকার ব্যক্তিরেকে আর কোন আকারের বা ছন্দের চতুর্দশপদী খাঁটি সনেটের রূপ-গুণ ধারণ করিতে পারে না, ইহা কাব্যরসিক পাঠকমাত্রেরই অস্বত্ব করিয়াছেন। অন্তবিধ চতুর্দশপদীকেও ‘সনেট’ নাম দিতে আপত্তির একমাত্র কারণ এই যে, সনেট নামক কবিতায় শুধুই রস নয়—একটা বিশেষ রূপও চাই, সেই রূপ ওই রসেরই অমুরূপ হইতে হইবে; শুধু তাহাই নয়—রূপটাই আগে, ওই রূপ ছাড়া যেন সেই রস আবাদন করাই যায় না; সেই রূপই এমন একটি বিশিষ্ট রূপ হইয়া দাঁড়াইয়াছে যে, তাহাকে লঙ্ঘন করিলে সে-রচনার—কবিত্ব যেমনই হোক—সনেটত্ব থাকে না।

## ৩

এইবার আমি বাংলা ভাষায় আদি ইতালীয় সনেটের প্রসার সম্বন্ধে কিছু বলিব। এইরূপ সনেটের অভিপ্রায়—ভাবকে একটি বিশেষ গঠনে বা ছাঁচে ফেলিয়া, তাহার রূপ ও সৌষ্ঠব, দীপ্তি ও গভীরতা বৃদ্ধি করা; সেই বিশেষ গঠনটাই ইহার সর্বস্ব। এই গঠন এমন অভ্যস্ত হইয়া গিয়াছে যে, তাহার লঙ্ঘন-কবিতার পক্ষে ক্ষতিকর,—যেন ঠিক ওই ছাঁদে বিস্তৃত না করিলে তাহার রস উজ্জ্বল হইয়া উঠে না। অতএব, সেই নাগশাশ-বন্ধন প্রতিপদে বরণ করিয়া তাহার গঠনটিকে প্রতিমার মত স্তম্ভ ও স্তম্ভোল রাখিয়া—একটি ভাবকে যেন

তাহাব সম-অবয়বী করিয়া তোলাই এইরূপ সনেটের সার্থকতা। বাংলা সনেটের এইরূপ বিবর্তন রবীন্দ্রোত্তর কাব্যে ঘটিবার কথা নয়—পূর্বে হইবারই কথা; অতিশয় উচ্ছল গীতি-কবিতার যুগে সেরূপ ‘ক্লাসিক্যাল’ সংঘম কোন কবিকেই শোভা পায় না; এক্ষণে একজন অর্ধাচীন অ-কবির হাতেই সনেটের এই কঠোর বন্ধন-দশা ঘটিয়াছে,—আমি নিজে, পদবন্ধের মতই, সনেটের এই গঠন লইয়া এককালে কিঞ্চিৎ দুঃসাহসের কাজ করিয়াছিলাম; তাহারই কয়েকটি দৃষ্টান্ত দিব। কেবল সেই গঠনেরই দৃষ্টান্তরূপ এখানে তাহা উদ্ধৃত করিতেছি—এ প্রসঙ্গে তাহাদের কবিত্ব-বিচারের প্রয়োজন নাই বলিয়া আমি স্বচ্ছন্দ বোধ করিতেছি; পূর্বে একটি উদ্ধৃত করিয়াছি, এখানে বিস্তারিত ব্যাখ্যা ও মন্তব্যের জগ্ন আরও কয়েকটি উদ্ধৃত করিলাম—

(১) একে একে খুলিয়াছি জীবনের গ্রন্থি পর পর,  
মেলনি-মনের মণি, বর্ষ পরে বর্ষ যায় ফিরে,  
শাশ্বতীর রক্তভূষা রহে না যে বিস্তৃত তরুণিরে,  
হাবায় হেনার গন্ধ, ক্ষণে টুটে কদম্ব-কেশর!  
নরক দুর্ভাগ্য জানি, সুদূর ভ কবি-কলেবর—  
সত্য সে কি? মনে হয়, এই মক-সৈকত-সমীরে  
পাই যদি প্রীতি-মুক্তা অবগাহি’ লবণাধু-নীরে,  
বাণীর উদাস-দৃষ্টি তার চেয়ে নহে মনোহর।

চলেছিল ক্লান্ত পদে মন্দের তীর্থ অভিলাষে,  
সমুখে পড়িল ছায়া—বনপথে এ কোন্ পথিক  
গান গেয়ে চলে আগে? ছন্দে বেন তুণ স্পন্দমান!  
জিজ্ঞাসিমু, কোথা যাও? প্রাণ শুধু প্রাণের আশ্বাসে  
বাহুপাশে দিল ধরা—সে মাধুরী মঠের অধিক।  
অদৃষ্ট বিষুণ নয়, যাত্রা শুভ, আনি পূণ্যবান।

( উৎসর্গ-কবিতা, ‘বিস্ময়গী’ )

এই সনেটের অষ্টকের মিলবিশ্বাস ঠিক আছে—ষট্কেব তিনটি মিল যথাক্রমে —চ ছ জ, চ ছ জ; এই দ্বাস্তরিত মিলের জগ্ন ভাবের আবর্তন ( অষ্টকের শেষে ) অতিশয় স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে, কারণ ইহার ছন্দ-সঙ্গীত আরম্ভের সহিত আদৌ মেলে না। আবও লক্ষণীয়—অষ্টকের চতুর্ক দুইটির মধ্যে ছন্দ আছে; ষট্কেব দুইটি ভাগ পরস্পর বিচ্ছিন্ন হইয়া দুইটি tercet বা ‘বিশেষক’ গড়িয়া উঠিয়াছে।



অতএব গঠন একরূপ নিখুঁত বলিতে হইবে। প্রধান ভাগদুইটিও (অষ্টক 'ও বটক') অকারণ নহে—আট পংক্তির শেষে ভাবস্রোত সম্পূর্ণ মোড় ফিরিয়াছে, শেষের ছয় পংক্তিতে ভিন্নমুখে ফিরিয়া পুনরায় সেই অষ্টকের ভাবে আসিয়া মিলিয়াছে। প্রথম চতুষ্কটিতে একটা ক্ষোভ বা নৈরাশ্য, দ্বিতীয়টিতে তাহারই আরও স্পষ্ট কারণ নির্দেশ; ষট্টকের আরম্ভেই একটি বিশেষ সংবাদ বা ঘটনার উল্লেখ; এবং শেষে তাহা হইতেই এমন একটা সাস্থনা লাভ, যে শেষ পংক্তিটি সমগ্র কবিতাটিকে একটি অগু ভাবগ্রন্থিতে পরিণত করিয়াছে।

(২) মৃত্যুর বরণ নীল,—গুনেছিমু কবে সে কোথায়।

যমুনার জল, না সে প্রাণুটির নবযন-শ্রাম?

অথবা গরল-দ্রুতি হর-কণ্ঠে নয়নাভিরাম?

উমার কপোল-শোভা সে কি নীল অলকের প্রায়?

অতিদূর কূলে যথা তালীবন-রেখা দেখা যায়—

নিবিড় আয়স-নীল!—তেমনি সে আঁখির আরাম?

কিন্তু সে কি দিক্‌প্রান্তে আচ্ছিত্ত বিদ্রোহের দাম,

ভীষণ নিঃশব্দ নীল?—গরে সে অশনি গরজার!

উপমা মনেরি খেলা, প্রাণ বুঝে উপমা-বিহনে,

সে যে নীল—নহে বক্ত, পীত, কিনা ধূমল, ধূসর;

নীলাকাশতলে যথা সিদ্ধুজল নীল নিরন্তর—

তেমনি মৃত্যুর ছায়া চেতনার অগম-গমনে!

সে নহে যমুনা-জল, নব যন অথবা গগনে,—

মহাশূন্য!—তাই নীল, নীল যথা অসীম অঘর।

( 'উপমা'—হেমন্ত-গোধূলি )

(৩) রসাতলে ভোগবতী, সন্তো গঙ্গা, স্বর্গে মল্লিকিনী—

এক বিষ্ণুপদী ধারা—কালস্রোত—বহে নিরন্তর;

জানিনা পাতালে তার কুলু-কুলু কিবা কলধর,

আকাশ-তরঙ্গে তার ভাসে কিনা স্তব্ধ-নলিনী।

জানি শুধু জাহ্নবীরে—পুণাতোয়া, প্রাণ-প্রবাহিনী,

ত্রিধারায় বহে দেও জীবনের কাহিনী স্তম্ভর;

ধরাবক্ষে ত্রিগুণিত স্ফটিকাক-মালা মনোহর,

যজুঃ-সাম-ঋক্-মন্ত্র গাহে নিত্য সে কল-নাদিনী!

অতীত-কল্পনাময়ী যমুনার নীল জলধারা—

রাখালের বাঁশী বাজে ব্রহ্মবনে তারি তীরে তীরে ,

ভবিষ্যের সরস্বতী বালুভূলে হরনিত' হারা—

আশার অমৃত-বাণী বহিত্তেছে জনম-পভীরে ,

প্রত্যক্ষ-কালের গতি ভাগীরথী উদ্ভাদিনীপায়া

নৃত্য করে উর্ধ্বভঙ্গে চল্লচুড়-মহাকাল-শিরে ।

( 'ত্রিশ্রোতা'—স্বর-পরল )

এই দুইটিতে কাব্য-নির্মাণের উপাদান একই—একটা আলঙ্কারিক বা উপমা-মূলক কল্পনা। ভাবের এইরূপ একটি সুস্পষ্ট অবলম্বন থাকায়, তাহার বাণী-রূপও সরল হইবারই কথা, অর্থাৎ, ভাষায় তাহার বিকাশ-কৌশলে সূক্ষ্ম স্তর-ভাগের প্রয়োজন নাই। প্রথমটিতে, কয়েকটি উপমামূলক প্রাশ্নেই অষ্টকটি পূর্ণ হইয়াছে—একটি রঙের রূপ-কল্পনা ছাড়া আর কিছুই আবশ্যক হয় নাই ; প্রাশ্ন সেই একই, এবং তাহা জটিলতা-হীন। কিন্তু ইহার ষট্‌কের পংক্তিগুলিতে অষ্টকের সেই উপমাগুলিকে তুচ্ছ করিয়া, এমন এক অভিনব উপমার শরণ লওয়া হইয়াছে যে, তাহাতেই পূর্ব প্রাশ্নের ব্যাখ্যা ও মীমাংসা হইয়াছে। অষ্টকের ওই জমকালো উপমাগুলিকে সরাসরি অস্বীকার করিয়াই ষট্‌ক যেন একটি বিপরীতমুখী ভাব-শ্রোতের সৃষ্টি করিয়াছে—তাই, আবর্তনটিও বেশ স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে। তথাপি ষট্‌কের শেষ পংক্তি, আর একদিক দিয়া কবিতার মূল প্রস্তাবেরই ( অষ্টকের প্রথম পংক্তি ) সমর্থন করিতেছে। ষট্‌কের মিল-বিচ্ছাসও লক্ষণীয়, যথা—গ ঘ ঘ গ গ ঘ ; প্রথম চারি পংক্তির মিল-বিচ্ছাস অষ্টকের চতুর্দ্ব দুইটির মত ( গ ঘ ঘ গ—ক খ খ ক )। অতএব, ভাবধারার পরিবর্তন সবেও ছন্দ্রের শ্রোত যেন একটানা চলিয়াছে ; কিন্তু আসলে, একটু পরিবর্তন হইয়াছে—পূর্বের মত সে প্রথরতা আর নাই, ওই একটানা মিল-বিচ্ছাসের জগ্নাই তরঙ্গ বেশ ক্রান্ত হইয়া পড়িয়াছে, এবং শেষের দুই পংক্তিতে তাহার শেষ উচ্ছ্বাস যেন আপনিই থামিয়া গিয়াছে—শেষের ওই 'গঘ' কানে এমনই একটি বিবতির স্বর ধ্বনিয়া তোলে ; ভাব-অর্থের চূড়ান্ত সমাপ্তিও ওইখানে ঘটিয়াছে। এইবার সমস্ত কবিতাটি পড়িয়া দেখিলে, উহার ভাববস্তু বিকাশ এবং ছন্দ-দেহের গঠন-ভঙ্গি, এই দুইয়ের সঙ্গতি স্পষ্ট হইয়া উঠিবে ; এবং এইজাতীয় সনেটেরও একস্থানে—ষট্‌কের মিল-বিচ্ছাসে—কেন যে একটু স্বাধীনতা আছে, তাহাও বুঝিতে পারা যাইবে। কারণ, সনেটের দুইটি

অংশের যে বহির্গত ভেদ ও অন্তর্গত ঐক্য—তাহার পূর্ণ উপলব্ধি হয় ওই শেষের ছয় পংক্তিতে, ওই ষটকের মধ্যেই সনেটের মূল মর্মটিও ধরা দেয়; তাই বিভিন্ন ভাবের বিশিষ্ট প্রয়োজনে, ষটকের গঠনে একটু ছন্দ-স্বাচ্ছন্দ্যের অবকাশ আছে। এই তত্ত্বটি বুঝাইবার জন্তই আমি এই সনেটটির বিশ্লেষণ একটু সবিস্তারে করিলাম; বলা বাহুল্য, আমার বিবেচনায়, এই সনেটটি রূপে ও গুণে একটি সার্থক সনেট হইয়াছে।

ইহার সহিত পরবর্তী সনেটটি তুলনা করিলেই দেখা যাইবে, এই তিন-নম্বরের সনেটটির ভাব-কল্পনা আরও খাঁটি আলঙ্কারিক; পূর্বের কবিতায় কল্পনাই উপমা খুঁজিয়াছে—ভাব আগে, উপমা পরে; এখানে উপমাই ভাব-কল্পনার আধার—আগে উপমা, পরে ভাব। এখানে সেই ভাব যেন উপমাকেই কেন্দ্র করিয়া অতি সহজেই বিস্তৃত ও মণ্ডলায়িত হইয়াছে; এ জন্ত ইহার গঠনে ভাবধারার গতি ও পরিণতি আরও সরল হইতে বাধ্য। একটি পৌরাণিক কল্পনার সুযোগে, কালের সহিত ত্রিশোতা-নদীর তুলনা—ইহার অধিক কিছু এই কবিতায় নাই। নদীর সহিত কালের সেই সাদৃশ্যকে সর্বাঙ্গীণ কবিতা তোলা, এবং শেষে সেই ত্রিধারার একটি ধারার সহিত কালের একটি অংশকে বিশেষভাবে উপমিত করিয়া তাহাকে মহিমা দান করা, এবং তাহাতেও সেই পৌরাণিক কল্পনাকে শিরোধার্য করা—ইহাই এই চতুর্দশপদী কবিতার বিশিষ্ট প্রেরণা; কিন্তু সেই ভাববস্তুর পক্ষে সনেটের নাগপাশ বাধা না হইয়া কিরূপ সুবিধার কারণ হইয়াছে—এই সনেট তাহারই সাক্ষ্য দিতেছে। এখানেও, ষটকের শেষে, ভাবের আবর্তনটি খুব স্পষ্ট নয়, প্রায় একই ধারায় বহিয়া চলিয়াছে; কেবল ষটকের সেই প্রস্তাবনাকে দৃষ্টান্ত দ্বারা আরও দৃঢ়তর করিয়া, সেই এক ভাবশ্রোত ষটকের আরম্ভ হইতেই ক্রমতঃ তালে ছন্দিত হইতেছে—তাহাতে যেমন একটা আবর্তনের আভাস আছে, তেমনই, সমাপ্তির সূচনাও হইয়াছে। এই জন্ত ষটকের মিল-বিস্তার অন্তরূপ হইয়াছে, যথা—গঘ-গঘ-গঘ। ভাবধারার সহিত ছন্দধারার সঙ্গতি, তথা সনেটের ভাব-কল্পনার বহু বৈচিত্র্যের নিদর্শনস্বরূপ, আমি এই সনেট উদ্ধৃত করিয়াছি।

ইহার পর, আর একটিমাত্র সনেট উদ্ধৃত করিব—তাহাতে ভাবের উচ্ছলতা বা হৃদয়াবেগের উচ্ছ্বাস—সনেটের ঐ কঠিন শাসন স্বীকার করার ফলে, কেমন

একটি সংযমস্বলভ গভীরতা লাভ করে, তাহার প্রমাণ মিলিবে; এই কবিতার কল্পনায় যে চাতুর্য আছে, তাহা যে সনেটের আকারেই—ওই অতি-পিনাক্ নিচোলাবরণেই—একটি বিশেষ শ্রী ও সৌষ্ঠব লাভ করিয়াছে, তাহাতে সন্দেহ নাই। আশা করি, ইহারও গঠন সম্বন্ধে কিছু বলা নিম্নয়োজন।—

আজ রাতে রুদ্ধ কর সব ওই দ্বার-বাতায়ন,  
কাঁদিলে আঁধার ধরা বায়ুধাসে মেঘ-গরজনে,  
দামিনী ঝলকে মুহু, অবিশ্রান্ত ধারা-বরিষণে  
ঝাপটে ভিজিয়া গেল বার বার শিখান-শয়ন !  
এদীপের তলে বসি'—মুখী ঘেঁই করেছ চরন  
গাঁথো তারে চিকনিয়া, আমি পড়ি পুঁথি মনে মনে—  
বিরহের শ্লোক যত, আর মুগ্ধ হেরি ক্ষণে ক্ষণে—  
কুহুমের পরে শ্রুত ওই ছুটি ভ্রমর-নয়ন !

কত আঁখি অঞ্জলে বরিয়াছে শ্রাবণ-শর্করী—  
প্রিয়াহারি বিরহী সে; বারিধারে হৃদয়-বিধুর !  
কত রাধা বায়ুরবে শুনিয়াছে জ্বালের বাঁশরী,  
নিশীথের নীলাঞ্জনে অঁকিয়াছে বদন বঁধুর !  
আজি সে কাহিনী মোর নয়নের নিদ্ লবে হরি',  
বিরহ-কল্পনা-স্থখে হ'বে এই মিলন মধুর !  
( 'শ্রাবণ-শর্করী'—স্মর-গরল )

সনেট সম্বন্ধে আলোচনা শেষ করিবার পূর্বে, আমি বাংলা সনেটের পরিচয় সম্পূর্ণ করিবার জগু একালের একজন খ্যাতিমান সনেট-কবির সনেট-রচনা-পদ্ধতির উল্লেখ করিব। শ্রীযুক্ত প্রমথ চৌধুরীর সনেটগুলি অনেকের প্রশংসা অর্জন করিয়াছে, একটি বিশেষ ধরণের রস রচনা হিসাবে সেগুলি যে উপভোগ্য তাহাতে সন্দেহ নাই, একটি নমুনা উদ্ধৃত করিতেছি।—

গডনে গহনা বটে, রঙেতে সবুজ,—  
ফুলের সর্ব্ব নহ, বর্ণচোরা চাঁপা।  
বৃথা তব গন্ধভারে গর্ভভরে কাঁপা,  
ফিরেও চাহেনা তোমা নয়ন অবুঝ।  
নেত্রধর্ম—খুঁজে ফেরা গোলাপ, অম্বুজ,  
উপেক্ষিত আছ তুমি, হয়ে পাতা-চাঁপা।  
তোমার কাঁঠালী-গন্ধ নাহি রহে ছাঁপা,—  
ছুটে আসে ভেদ করি' পাতার গবুজ।

ঠিক করে' হও নাই গাভা কিয়া ফুল,—  
ছ'মনা করাই তব দুর্গতির মূল ।

পত্রের নিরেছ বর্ণ ফল হ'তে গন্ধ,  
আকৃতি ফুলের কাছে করিয়াছ ধার,  
সর্বধর্ম-সমদয়-লোভে হয়ে অন্ধ,—  
স্বধর্ম হারিয়ে হ'লে সর্ব-জাতি-বা'র ॥

(“বাঠালী-চাঁপা”—সনেট পঞ্চাশং)

এই চতুর্দশপদীর ভাষা ও ভাব দুই-ই যেমন লক্ষণীয়, তেমনই ইহার গঠনও অনন্যসদৃশ ; ইটালী বা ইংলেণ্ডে না গিয়া এই সনেটকার ফরাসী কবির শরণাপন্ন হইয়াছেন, এবং ঠিকই কবিয়াছেন, কারণ, তাঁহার সনেটের প্রেরণামূলে কবিত্ব নাই, আছে বাগ্‌বৈদগ্ধ্য এবং চিন্তা-ঘটিত চাতুরীর চমক । ষটক-অংশটিকে দুই ভাগ করিয়া, তাহার অগ্রভাগে যে পয়ার শ্লোকটি আছে—তাহাই এই সনেটের গঠন-বৈশিষ্ট্য । ইহার ভাববস্তু যে কাব্যবস্তু নয়, তাহা কাহাকেও বলিয়া দিতে হইবে না ; তীক্ষ্ণ ও মাজ্জিত বুদ্ধি যে নিষ্কলতা, তাহাই নিখুঁত দৃষ্টান্ত-সহযোগে একটি সহপদদেশকে হৃদয়গ্রাহী করিয়া তুলিয়াছে । এজন্য ইহার ভাষাও কবি-ভাষা নয় ; বাক্‌পটুতাই ইহার প্রধান গুণ । মিলগুলিও অতিশয় উপযোগী হইয়াছে, অর্থাৎ তাহাতেও কোন ছন্দ-ধ্বনি নাই—শব্দধ্বনিই আছে ; অঘুস্ত-গঘুস্ত, গন্ধ-অন্ধ প্রভৃতি যুক্তাক্ষরমূলক (feminine rhyme) মিলও আছে । শেষের ভাগটির প্রথম দুই লাইন মিলযুক্ত পয়ার (rhymed couplet), তাহাতে একটি উক্তি করিয়া পরের চার লাইনে সেই উক্তির সমর্থন করা হইয়াছে ; এই সমর্থন রীতিমত বিতর্ক মূলক (discursive) । অতএব, এ কবিতাব এই গঠন ভাববস্তুর অতিশয় উপযোগী বটে, এবং সেইজন্য রচনাটিও সার্থক রচনা হইয়াছে । কিন্তু কি ভাবে, কি ভাষায়, কি ছন্দ-সঙ্গীতে এই রচনা যে আদৌ সনেট-পদবাচ্য নয়, আশা করি, এতখানি আলোচনার পর তাহা আর বলিয়া দিতে হইবে না । তথাপি, মূল সনেটের বিকৃতি হইলেও, ইহারও একটি নিজস্ব প্রকৃতি আছে ; অতএব সনেট না হইলেও, ইহা একশ্রেণীর উৎকৃষ্ট চতুর্দশপদী বটে ।

আমাদের ফলের বাগানে আনারস ও থরমুজা, এবং ফুলের বাগানে গোলাপ ও নানাবিধ মরহুমী ফুলের মত, আমাদের সাহিত্যের উজ্জানেও যে সকল রমণীয়

বিদেশী বস্তুর আমদানী হইয়াছে—সনেট তাহার মধ্যে একটি উৎকৃষ্ট কাব্য-কুহুম ; কিন্তু এ পর্য্যন্ত তাহার চাষ তেমন যত্নসহকারে করা হয় নাই ; অথচ আমি বাংলা সনেটের যেটুকু বিবরণ দিয়াছি, তাহাতে প্রতিপন্ন হইবে যে, এই ভাষায় এবং এই ছন্দে উৎকৃষ্ট সনেট-রচনা সম্ভব । কেবল মনে রাখিতে হইবে যে—

In this, more than in any other poetic form, it is well for the would-be composer to study not only every line and every word, but every vowel and every part of each word, endeavouring to obtain the most fit phrase, the most beautiful and original turn to the expression—to be, like Keats, “misers of sound and syllable.”

—ইহার মত সত্য আর কিছু নাই । সর্বশেষে, আমি এই ক্ষুদ্রকাব্য কবিতার স্বপক্ষে দুইটি উক্তি উদ্ধৃত করিয়া বিদায় লইব—কবি ওয়ার্ডসওয়ার্থের “Scorn not the sonnet,” ইত্যাদি উক্তির সেই সনেটও অনেকে স্মরণ করিবেন ।—

“A poem does not require to be an epic to be great, any more than a man need be a giant to be noble.”

\* \* \*

“And it is to indulge in no metaphysical subtlety to say that life can be as ample in one divine moment as in an hour, or a day, or a year,”

এবং— “A sonnet is a moment's monument.”



## বাংলা ছন্দে মিল

একদিন বাংলা ছন্দের মিলই ছিল প্রধান অবলম্বন, এমন কি ছন্দ বলিতে মিলবিচ্ছাদসই বুঝাইত, যে কবিতায় মিল নাই তাহা কবিতাই নয়, অর্থাৎ, গদ্য, —এইরূপ সংস্কার এমনই দৃঢ়মূল হইয়াছিল যে, সেকালের পণ্ডিতসমাজও নিজেদের অজ্ঞাতসারে এইরূপ সংস্কারের বশীভূত হইয়াছিলেন, তার প্রমাণ, সে যুগের সাহিত্যাচার্য্য অক্ষয়চন্দ্র সরকার মহাশয়ও বাংলা অমিত্রাক্ষর সম্বন্ধে এইরূপ মন্তব্য করিয়াছিলেন—

‘তবে একটা কথা প্রসঙ্গত বলিয়া রাখি, যদি মিত্রাক্ষর ( অমিত্রাক্ষর ? ) কেবল নিগড় বন্ধন-মোচনের জন্য প্রকাশিত হইয়া থাকে, তবে সেটা কিছু মহত্বদেষ্ঠ-সাধন নহে। চূড়, বলয়, অনন্ত এগুলি ত নিগড় বটে, বাহুল্য বহিয়া রূপ খসিয়া খসিয়া পড়ে, তাই বলয়-চূড়-অনন্ত-বন্ধনে বাঁধিয়া রাখিতে হয়। ভাল, জিজ্ঞাসা করি, তাহাতে শোভা বাড়ে, না কমে ? ‘তাল ও ত’ দুয়ের নিগড়। ঐ নিগড় ভাঙ্গিলেই কি ভাল ? তা নয়। দশরূপ নিগড়েই মনুষ্যত্ব, দশরূপ নিগড়েই কবিত্ব। নিগড়েই সৌন্দর্যের বিকাশ ও বৃদ্ধি। ছন্দে উঠে রবিশশী। ছন্দ ত নিগড়। নিগড় সৌরভগতে, নিগড় কাব্যগতে। নিগড় ছন্দনই আমাদের উদ্দেশ্য নহে।

—‘কবি হেমচন্দ্র’, পৃঃ ৫২

এই উক্তিটি এখানে উদ্ধৃত করিবার আর একটি অভিপ্রায় আছে। ষাঁহার সেকালের এই সকল সাহিত্যাচার্য্যগণের সাহিত্যবিচারপদ্ধতি ও তাহার সিদ্ধান্ত লইয়া বাংলা সাহিত্যের আধুনিক অধ্যাপনাকে বিব্রত করিতে চান, এবং এইরূপ ঋষি-বাক্য সংকলন কবিতা ছাত্র ও অধ্যাপকের অশেষ উপকার করিতে বন্ধ-পরিকর, তাঁহাদের সাহিত্যজ্ঞান ও কাব্য-সংস্কার যে কিরূপ উন্নত, উপরের ওই উক্তিটি তাহার সাক্ষ্য দিবে। আচার্য্য মহাশয় যেন হুঁকা-হাতে চণ্ডীমণ্ডপে বসিয়া, কয়েকটি নিত্যন্ত শরণাপন্ন ভক্ত শিষ্যের সাহিত্য-বুদ্ধি জাগ্রত ও মার্জিত করিতে রত হইয়াছেন; সে কাজ যে তাঁহার পক্ষে কত সহজ, তাহাও উপমা, যুক্তি, এবং কখন-ভক্তি হইতে বুঝা যায়। ঠিক ঐ একই প্রসঙ্গে, একজন প্রাচীন ইংরেজ সাহিত্যাচার্য্যের উক্তি ইহার সহিত তুলনা করিলে বুঝিতে বিলম্ব হইবে না যে, অশিক্ষিত গ্রাম্য-সমাজ ও শিক্ষিত সমাজে কত প্রভেদ; সেখানকার

সাহিত্যাচার্য্যকে কত সাবধানে কথা বলিতে হয়। মিল্টনের অমিত্রাক্ষর বা মিলহীন ছন্দ ডাঃ জনসনের কটিকর হয় 'নাই, কিন্তু তৎসম্বন্ধে তাঁহার মন্তব্য এইরূপ—

Rhyme, he (Milton) says, and says truly, is no necessary adjunct of true poetry. But perhaps, of poetry as a mental operation, metre or musick is no necessary adjunct: it is however by the musick of metre that poetry has been discriminated in all languages; and in languages melodiously constructed with a due proportion of long and short syllables metre is sufficient. But one language cannot communicate its rules to another, where metre is scanty and imperfect, some help is necessary,

—Johnson's *Lives of the Poets* · Milton.

মিল্টনেব ছন্দ সম্বন্ধে জনসনের মত ও মনোভাব যেমনই হোক, উপরে তাঁহার যে কথা কয়টি উদ্ধৃত কবিয়াছি, তাহার প্রত্যেকটি যেমন স্ফুটিত, তেমনই, এক অর্থে চিরদিনই সত্য। কিন্তু আমাদের আচার্য্যমহাশয় এ ধরণেব কথা ভাবিতেও পারেন না। তিনি মিল ও ছন্দ, দুই-কেই কবিতার একই-রূপ নিগড় বলিয়া ধারণা করিয়াছেন; কবিতার পক্ষে ছন্দ যেমন অপরিহার্য্য, মিলও তেমনই—দুই-ই তাহাব অলঙ্কার! এবং অলঙ্কারেব দ্বারা কবিতাব সৌন্দর্য্যবৃদ্ধি হয়, এই বলিয়া মিলেব মান রক্ষা করিয়াছেন। অর্থাৎ এত বড় সাহিত্যাচার্য্যও ছন্দ ও মিলেব পার্থক্য বুঝিতেন না—দুইকেই এক পর্য্যায়ভুক্ত কবিয়াছেন! কবিতাব মিল সম্বন্ধে বাঙালীর এই সংস্কাব এমনই মজ্জাগত।

শুধুই কানের অভ্যাস বা কোন অকারণ সংস্কাব নয়—বাংলা ছন্দে মিলেব স্থান কিরূপ, তাহাব একটি দৃষ্টান্ত দিব—সৌভাগ্যক্রমে এমন একটি কবিতা পাওয়া গিয়াছে যাহার ছন্দও কম লক্ষণীয় নয়। প্রথমে এই পংক্তিগুলির ছন্দ নির্ণয় করিতে বলি—

লজ্জা বলিল "হবে কিলো তবে। কত দিন  
পর্য্যাপ্ত হবে অমন করি'। হইয়ে চল-হীন  
যথা মীন থাকিবে ওলো কতদিন মরমে মরি'।

—হঠাৎ গন্ত বলিয়াই মনে হইবে, কারণ ইহার পद्यের পদ-ভাগ কানে অনিয়মিত বলিয়াই বোধ হয়। কিন্তু যদি মিল অনুসারে পংক্তিগুলিকে এইরূপ সাজাইয়া লই—



লজ্জা বলিল ‘হ’বে

কি লো তবে ।

কত দিন পরাণ রবে,

অমন করি’ ।

হইয়ে জল-হীন

যথা মীন

থাকিবে ওলো কত দিন

মরমে মরি’ ।

( শব্দ-প্রমাণ )

—তাহা হইলে, ছন্দ যাচাই হউক, এই মিলের ধাপে ধাপে পা ফেলিয়া ইহার পদ্য সহজেই প্রমাণ করা যায় ; পূর্বের পদ-শব্দগুলিকে কোনরূপে পাব হইয়া ঐ মিলগুলিতে থামিয়া থামিয়া জোব দিলেই, রচনাটি যে কবিতা তাহাতে সন্দেহ থাকে না । তার পর, ছন্দের হিসাব লইতে গেলে দেখা যাইবে যে, এ ছন্দ খাঁটি বর্ণবৃত্ত বটে ; দুইটি চরণে ২৫টি করিয়া অক্ষর আছে, তাহাতেও পূর্বাপর ১১ ও ১৪ অক্ষরের দুইটা ভাগ আছে ; এবং পংক্তি দুইটি ঠিক এক ছাঁদেব । ঐ ১১, আবার, = ৭ + ৪, এবং ১৪ = ২ + ৫ ; এবং ঠিক এই ছাঁদ (pattern) প্রতি পংক্তিতে ফিরিয়া ফিরিয়া দেখা দিতেছে । অতএব ইহা যে একটি ছন্দ তাহাতে সন্দেহ নাই ।

কিন্তু ওই ছন্দ এখানে কিরূপ দাঁড়াইয়াছে ? ওই ছোট ছোট ভাগগুলিরও ( ৭, ৪, ২, ৫ ) পদচ্ছেদ-রীতি অতিশয় অসম,—বাংলা পয়ারের চাল এরূপ নয়, বরং ইহাদের মধ্যে ঐকমাত্রিক ও দ্বৈকমাত্রিক পর্বের আভাস রহিয়াছে, অথচ, সেই পর্ব-সন্নিবেশও ছন্দ-সঙ্গত নয় । অতএব, ইহাকে একরূপ মিশ্র-ছন্দ বলিতে হয়, অর্থাৎ ইহা সাধারণ ছন্দরীতির বহির্ভূত । তথাপি, ইহার রচয়িতা একটি নিয়ম পালন করিয়াছেন—প্রাচীন বাংলা ছন্দের সেই অক্ষরগণনায় ভুল নাই, কিন্তু তাহাতে তাঁহার ছন্দ শাস্ত্রসম্মত হইলেও, কান তাহা মানিত না ; তাই তিনি শাস্ত্রবিধি মান্ত করিয়াছেন মাত্র, কিন্তু আসলে নির্ভর করিয়াছেন—ওই মিলযুক্ত পদগুলির উপরেই । এজ্ঞ, এই কবিকে খাঁটি বাঙালী কবি বলিতে হইবে—ইহার কান বাংলা ছন্দ মিলের আধিপত্য স্বীকার করে ; ছন্দের হিসাব

কোন প্রকারে চুকাইয়া দিলেই হইল—তাহার সকল অসমতা বা অসম্পূর্ণতা মিলের দ্বারা মার্জিত হইয়া যায়।

পূর্বে বলিয়াছি—ছন্দ বলিতে যাহা বুঝায়, তাহা এই রচনাতে বজায় আছে; ওই দুইটি চরণের ভাগগুলির পরস্পর সমতা, এবং অসম-পদের এই সম-সম্মিলেই ছন্দ—মোট অক্ষর সংখ্যাও ঠিক আছে। কেবল এই একটি গুণেই বাক্যরাশি যে ছন্দোবদ্ধ হইতে পারে—এই রচনা তাহার সাক্ষ্য দিতেছে। কিন্তু বাঙালীর কানে কবিতার ছন্দ ও কবিতার মিল যে কেন সমকক্ষ বলিয়া মনে হয়—এই রচনাটি তাহার একটি চমৎকার দৃষ্টান্ত।

কবিতার পক্ষে ছন্দের যে প্রয়োজন, মিলের প্রয়োজন সেরূপ নয়, ইহার প্রমাণ সংস্কৃত প্রভৃতি প্রাচীন ভাষার কবিতা। যাহাকে কবিতার বাণী-রূপ বলা যায় তাহার মূলে আছে ভাষায়-নির্মিত নানা ছাঁদের rhythmic pattern—এক একটি নির্দিষ্ট মাপের, স্পন্দিত বা তরঙ্গিত বাক্যধ্বনি; সেই মাপযুক্ত বাক্যধ্বনি নিয়মিতভাবে পুনাবস্থিত হইতে থাকিলে ছন্দোবদ্ধ বাক্যের সৃষ্টি হয়। পদ ও পর্বের ভাগ, যতি বা ছন্দভাগ—এই সকলের দ্বারাই সেই rhythmic pattern রচিত হইয়া থাকে, এবং তাহাতেই কানে কবিতার সেই বিশেষ রূপটি ধরা দেয়। একজ্ঞ ইহার অধিক যাহা কিছু—তাহা ছন্দের অলঙ্কার মাত্র, অত্যাবশ্যক নয়। মিল যে কবিতার প্রাথমিক প্রয়োজন নয়, এবং ছন্দই যে কাব্যের ধ্বনি-দেহের প্রাণ, ইহা আমরা সাধারণভাবে জানি ও মানি; কিন্তু বাংলা কবিতায় মিলের প্রয়োজন আছে কিনা—মিল একেবারে ত্যাগ করিয়াও সর্ববিধ কবিতা রচনা করা যায় কিনা, এবং তাহা সম্ভব হইলেও, সেরূপ কবিতা সর্বাংশে, মিলযুক্ত কবিতার সমকক্ষ হইবে কিনা—আমি প্রথমে সেই সম্বন্ধে কিঞ্চিৎ আলোচনা করিব।

অতি প্রাচীন বাংলা কবিতাও মিলহীন ছিল না; আদি বাংলা ছন্দে দীর্ঘ ও হ্রস্ব মাত্রাভেদ এবং তজ্জনিত ছন্দস্পন্দের অবকাশ থাকা সত্ত্বেও, মিল বজ্জিত হয় নাই। ভাষার ধ্বনিপ্রকৃতিই যে তাহার কারণ, সে বিষয়ে সন্দেহ নাই। কিন্তু এই মিলের বিপুলতা সম্বন্ধে কোন ধারণা ছিল না—শেষ অক্ষরে মিল থাকিলেই কান সন্তুষ্ট হইত। পরে, দুই অক্ষরে, অথবা শেষ-

অক্ষর এবং তাহার পূর্ব-অক্ষরের স্বরবর্ণে যে মিল, তাহাও বিশিষ্ট মিল বলিয়া গণ্য হইল—এবং আরও পরে, চরণের অন্তে দুইটি সম-ধনিনিশিষ্ট শব্দ আরও একটু অধিক গৌরব লাভ করিল; ইহারই নাম হইল ‘অস্ত্য-যমক’। বলা বাহুল্য, ‘যমক’ সংস্কৃত অলঙ্কারশাস্ত্রের একটি অলঙ্কারের নাম, এবং সংস্কৃত কবিতার পক্ষে একরূপ অস্ত্য-যমক ছন্দের অত্যাবশ্যক অঙ্গ নয়—অলঙ্কার মাত্র। আমার মনে হয়, বাংলা ভাষার ধনিপ্রকৃতির জন্য একরূপ মিল যেমন প্রথম হইতেই ছন্দে অপরিহার্য্য হইয়াছিল, তেমনই, সেই মিল যে কখনও বিশেষ চর্চা বা মনোযোগের বস্তু হয় নাই, তার কারণ, ওই সংস্কৃত কবিতার দৃষ্টান্ত,—যেটুকু কানের পক্ষে নিতান্ত প্রয়োজন তাহার বেশি কেহ চেষ্টা করে নাই। তথাপি, ওইটুকু মিল—অস্তুতঃ শেষ-অক্ষরের ধনিসাদৃশ্য—বাংলা কবিতার ছন্দে অলঙ্ঘনীয় হইয়াছিল। অতঃপর বাংলা ছন্দে মিলের ইতিহাস অমুসরণ করিলে দেখা যায়, এ বিষয়ে যথার্থ উন্নতি আরম্ভ হইয়াছিল সপ্তদশ শতাব্দীর শেষে বা অষ্টাদশ শতাব্দীর প্রথমে, এবং ঘনরাম ও শেষে ভারতচন্দ্রের কবিতায় মিলের সৌষ্ঠব পূর্ণরূপে প্রকাশ পায়। যে সকল কবিতা প্রায় মুখে মুখে রচিত হইত—যাহাকে ঠিক সাহিত্যিক রচনা বলা যায় না—সেইসকল রচনায় মিলের পারিপাট্য আশা করাই অচ্যায়। কিন্তু এককালে, কবিওয়ালা প্রভৃতির গীতি-রচনায়, প্রায় ব্যাধির মতই যে একটি লক্ষণ প্রকাশ পায়—সেই অতিরিক্ত যমক-অমুপ্রাসের মূহুরাদোষই শেষে আর একদিকে একটা উপকার করিয়াছিল—যমক রচনার অভ্যাস হইতেই ভালো মিল-রচনাও সহজসাধ্য হইল, এমন কি, মিলের বিশুদ্ধ-রক্ষার প্রতি একটু আসক্তিও জন্মিল। এইজন্তই, ভারতচন্দ্রের পরে, কবিওয়ালাদের যুগে যখন রীতিমত কাব্যরচনা লোপ পাইয়াছিল—তখনকার দিনে, যিনি পুরাতন যুগের শেষ ও একমাত্র কবি, সেই ঈশ্বরগুপ্ত বাংলা কবিতায় যেমন যমকের প্রাঙ্ক করিয়াছিলেন, তেমনই তিনিই বিশুদ্ধ মিলের পুনঃপ্রতিষ্ঠা করিয়াছিলেন। তারপর, রত্নলাল ও বিহারীলাল উভয়েই বিশুদ্ধ মিল সম্বন্ধে সমান সজাগ ছিলেন—বিহারীলাল সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথও এ কথা উল্লেখ করিয়াছেন; সম্ভবতঃ তিনি নিজেও বাল্যগুরুর সেই দৃষ্টান্ত হইতে এ বিষয়ে প্রথম হইতে অবহিত হইয়াছিলেন, এবং শেষে বাংলা কাব্যকলার চরমোৎকর্ষ-সাধনে এই মিলকেও উপযুক্ত গৌরবদান করিয়াছেন। মথো, বাংলা

কবিতায় মিলের বড় দুর্গতি ঘটিয়াছিল—মহাকবি হেমচন্দ্রের ছন্দোবদ্ধ কাব্য-বক্তার তটবিপ্রাবিনৌ ধারায় মিল আবার আদিম দশায় ফিরিয়া আসিতেছিল, এবং সম্ভবতঃ তাঁহারই দুঃসাহসে সাহসী হইয়া ঐ যুগের অনেক কবি মিল সম্বন্ধে সাবধান হওয়া আবশ্যক মনে করেন নাই,—দেবেন্দ্রনাথ সেনের মত কবিও এ বিষয়ে হেমচন্দ্রের শিষ্যত্ব স্বীকার করিয়াছিলেন।

বাংলা কবিতায় মিলের ইতিহাস এই পর্য্যন্ত। খাঁটি বাংলা ছন্দে সর্বপ্রথম মিলহীন কাব্য রচনা করিয়াছিলেন—কবি শ্রীমধুসূদন; পরে মহাকাব্য ও নাটক-জাতীয় কাব্যের জন্ম এই ছন্দের বহুল ব্যবহার হইয়াছে। কিন্তু ইহাও সত্য যে, এ পর্য্যন্ত এ ছন্দের বিশিষ্ট সঙ্গীত-গৌরব আর কেহই রক্ষা করিতে পারেন নাই। কাব্যপাঠ ও নাটক-অভিনয় একবস্ত্র নয়; অভিনয়-কলার সাহায্যে এইরূপ মিলহীন কবিতা (খাঁটি অমিত্রাক্ষর বা ভঙ্গ অমিত্রাক্ষর) যতই সুশ্রাব্য হোক, কাব্যচ্ছন্দ হিসাবে, বাংলা ভাষায় ইহার সঙ্গীত-শ্রী বজায় রাখা যে কত দুর্লভ, তাহার প্রচুর প্রমাণ আমরা পাইয়াছি; যেখানে ছন্দ-শ্রী ক্ষুণ্ণ হইয়াছে সেখানে অল্প উপায়ে—যথা, শব্দের ঝঙ্কারে (phrasal music) সে ত্রুটি ঢাকা পড়িয়াছে। অতএব মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর বাংলা কবিতার একটি অমূল্য সম্পদ হইলেও—তৎপরবর্ত্তী কালের বাংলা কাব্যের ইতিহাস পর্যালোচনা করিলে দেখা যায় যে, যে- কারণেই হোক, বাংলা কবিতায় মিলের সাহায্য লওয়াই শ্রেয়স্কর; অন্ততঃ এ পর্য্যন্ত বাংলা ভাষায় বাহা-কিছু শ্রেষ্ঠ কাব্য সৃষ্টি হইয়াছে, তাহার প্রায় সকলই মিলযুক্ত ছন্দে। এ বিষয়ে অতি-আধুনিক রসিক সমাজে মতভেদ থাকা অসম্ভব নয়; কারণ, শ্রেষ্ঠ কবিতা বা বিশুদ্ধ কাব্যরস যে কি, সেই বিষয়েই বিতর্কের শেষ নাই; তা'ছাড়া, অধুনা বাংলা দেশে শ্রেষ্ঠ কবি ছাড়া অল্পপ্রকার কবির আবির্ভাবই হয় না।

মিলের প্রসঙ্গে প্রাচীন বাংলা কবিতার ছন্দ সম্বন্ধেও কিছু বলা আবশ্যক। আধুনিক যুগের পূর্বে, অর্থাৎ মধুসূদন-পূর্ব যুগে, বাংলা কবিতার ছন্দ যে কিরূপ দুর্বল ছিল তাহা আমরা জানি; তখন সুর-সংযোগে কবিতা পাঠ করিতে হইত, তাঁর কারণ, তখন বাংলা ছন্দের একমাত্র আশ্রয় ছিল—অক্ষর-পরিমিতি পদভাগ ও মিল; শব্দের আর কোন ধ্বনি-গুণ ছন্দের সহায়তা করিত না। এজন্য পয়ার ও ত্রিপদীর রকম-ফের ছাড়া, সেকালে বাংলা ছন্দের আর কোন রূপ-বৈচিত্র্য

প্রকাশ পায় নাই। কবিতাকে সুখশ্রাব্য করিবার—অর্থাৎ ছন্দকে সমৃদ্ধ করিবার—শেষ উপায় দাঁড়াইয়াছিল ঐ সুরযুক্ত কবীক-অমুপ্রাস ও মিলের একটা মিলিত কলধ্বনি। এই অবস্থায় মধুসূদন একটা অসমসাহসের কাজ করিয়া বাংলায় খাটি ছন্দ-সঙ্গীত আমদানি করিলেন; কিন্তু তাহাতেও বাংলা কবিতার সেই পুরাতন ছন্দ-স্বভাব ঘুচিল না,—স্বর বর্জন করিয়া, সেই পুরাতন পয়ার ও ত্রিপদীকে একটু যতি-স্বাচ্ছন্দ্য দান করা গেল বটে, বাক্যচ্ছন্দ ও অর্থচ্ছন্দের সঙ্গে কাব্যচ্ছন্দের কিছু মিলন-সাধন হইল বটে, কিন্তু বাংলা ছন্দ মিলকে বর্জন করিতে পারিল না। ইহারও পরে, রবীন্দ্রনাথ যে উপায়ে বাংলা ভাষার অন্তর্নিহিত সঙ্গীতকে শতরূপা ছন্দ-সরস্বতীর মূর্তিতে মূর্তি দিলেন, তাহার মত ঘটনা পূর্বে আর কখনও ঘটে নাই। রবীন্দ্রনাথ বাংলা ভাষার পঞ্চচ্ছন্দকে প্রায় নিঃশেষ করিয়া, শেষে নিছক শিল্পীমূলভ মনোভাবের বশে, বাংলা গদ্যকেও পঞ্চ-পদবীতে আরোহণ করাইবার যে প্রয়াস করিয়াছিলেন তাহাতে বাংলা ভাষার ধ্বনিপ্রকৃতিকে সর্বতোভাবে কণ্ঠন করা হইয়াছে বটে, কিন্তু তাহার ফলে একটা ভ্রান্ত সংস্কার প্রায় পাওয়ায়, খাটি কাব্য-চ্ছন্দের গৌরব ক্ষুণ্ণ হইয়াছে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ তাঁহার শেষ বয়সে, অর্থাৎ কবি-প্রতিভার নিবর্তন বা বিশ্রামকালে, খেয়ালের বশে যাহাই কবিতা থাকুন, তিনি যে তাঁহার প্রতিভার যৌবনকালে—সৃষ্টিশক্তির পূর্ণ বিকাশকালেই, বাংলা কবিতার ছন্দকে দ্বিজস্ব দান করিয়াছিলেন, বাঙালীর অনভ্যস্ত কানে তাহার ভাষার ছন্দ-সঙ্গীতকে নবনব ভঙ্গীতে বাজাইয়া তুলিয়াছিলেন—তাহা অস্বীকার করিবে কে? রবীন্দ্রনাথই বাঙালীর ছন্দ-চৈতন্য জাগ্রত করিয়াছেন, তাহাও সহজে নয়! ‘নৈবেদ্য’র যুগেও রবীন্দ্রনাথ বাঙালীর কান ভাল করিয়া পাকড়াইতে পারেন নাই, তখনও “আবার গগনে কেন” এবং “বাজ্রের শিলা” বাঙালীর কান যে ভাবে আকর্ষণ করিতেছিল, মধুসূদনের ছন্দও সেমন করে নাই।

কিন্তু রবীন্দ্রনাথও তাঁহার সেই শতরূপ ছন্দসৃষ্টিতে মিলের প্রাধাণ্য স্বীকার করিয়াছেন—এমন কি, মিলই তাঁহার সেই ছন্দগুলির অপরিহার্য অবলম্বন হইয়াছে। রবীন্দ্রনাথ যদি বাংলা কাব্যসরস্বতীর প্রাণের সঙ্গীতটিকে আবিস্কার করিয়া থাকেন, এবং বাংলা ছন্দের অদ্বিতীয় উৎকর্ষ-বিধাতা হন, তবে ইহাও

স্বীকার করিতে হইবে যে, তাহার খাটি কবি-সংস্কার ও কবি-প্রাণ বাংলা কবিতায় মিলের প্রয়োজনীয়তা গভীরভাবেই অনুভব করিয়াছিল। তাহা হইলে, ইহাই প্রমাণ হয় যে, আদি হইতে একাল পর্যন্ত, বাংলা ভাষায় কাব্যরসের অক্ষুটতম অভিব্যক্তি হইতে পূর্ণতম প্রকাশ পর্যন্ত, বাঙালীর কবিতা কখনও মিল ত্যাগ করে নাই; তাহার পক্ষে মিলত্যাগিনী হওয়া কুলত্যাগিনী হওয়ার মতই একটা বিসদৃশ ব্যাপার।

ইতিহাসের কথা ছাড়িয়া দিলেও, বাংলা কবিতায় মিলের প্রভাব ও প্রয়োজনীয়তা সম্বন্ধে অল্পবিধ প্রমাণও অতিশয় বলবৎ—পূর্বে ইহার আভাস দিয়াছি। মিলের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ বা শৈর্যাচারের যুক্তি অবশ্য আছে—যুক্তি কিসের নাই? আমি এখানে বাংলা কবিতার ছন্দে মিলের স্বাভাবিক প্রভাব ও তাহার কারণ সম্বন্ধে চিন্তা করিতেছি,—স্বাভাবিকতাকে হনন করিয়া, ছন্দকে জোর করিয়া নূতন ছাঁচে ঢালাই করা যে যায় না, তাহা বলিতেছি না। বাংলা কবিতার বা পद्य-বাংলার মিলের প্রতি একটা স্বাভাবিক আকর্ষণ থাকিবার হেতু আছে কিনা, এবং বাংলা ছন্দ মিল ত্যাগ করিয়াও উৎকৃষ্ট কাব্যরচনার সহায় হইতে পারে কিনা, এ প্রশ্নের মীমাংসা বর্তমানে বড়ই আবশ্যক হইয়াছে। আমি নিজে মিলবর্জিত উৎকৃষ্ট ছন্দ-সঙ্গীতেরই পক্ষপাতী, এবং মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দেই বাংলা ছন্দ-সঙ্গীতের চরমোৎকর্ষ হইয়াছে বলিয়া মনে করি; কিন্তু যখন দেখি যে, বাঙালীর কলমে বা কানে মিলহীন কবিতা কিছুতেই স্বচ্ছন্দ হইয়া উঠে না, তখন এ বিষয়ে আমার নিজের সেই পছন্দকে সংযত করিতে হয়। অধুনা যে অজস্র মিলহীন কবিতা রচিত হইতেছে তাহাতেও আশঙ্ক হইবার কারণ নাই; যদিও তাহাতে, গল্পকে ব্যঙ্গ-করা হইতে পড়কে অনুকরণ করা পর্যন্ত, সর্বপ্রকার ভঙ্গি আছে; অর্থাৎ, কুশাওলতা হইতে পদ্মের ডাঁটা পর্যন্ত দেখা দিয়াছে, এমন কি, কোথাও একটু কুঁড়ির আদলও যেন উঁকি দিয়াছে—তথাপি, এ পর্যন্ত তাহাতে একটিও কাব্য-শতদল ফুটিয়া উঠে নাই। মিল ত্যাগ করাটাই বড় কথা নয়, ছন্দের সঙ্গীত-গুণ বৃদ্ধি পাওয়া চাই; আবার শুধুই ছন্দ, বা কবিতার পংক্তিগুহিতে মাত্রা-পরিমিত পদক্ষেপ থাকিলেই কোন রচনা কবিতা হইয়া উঠে না; ছন্দস্পন্দনের সঙ্গে ভাবের দীপ্তি ও ভাষার বাহুমন্ত্র যুক্ত হওয়া চাই, তবেই কবিতা মিলের শৃঙ্খল-যুক্ত হইয়া কেবল ছন্দের বলে ক্ষুণ্ণভরে বিচরণ

করিতে পারে। বাংলা ভাষায় তাহা যে অসম্ভব নয়, মধুসূদন তাহা প্রমাণ করিয়াছেন; কিন্তু তাহা যে সৰ্ববিধ বাংলা কবিতার পক্ষে সহজ ও স্বাভাবিক, এ পর্য্যন্ত আর কোন বড় কবি তাহা প্রমাণ করিতে পারেন নাই—রবীন্দ্রনাথও নয়; কারণ তাঁহার বহু মিলহীন কবিতার কাব্য-শ্রী বজায় থাকিলেও, মিলযুক্ত কবিতাই তাঁহার কবি-প্রতিভার শ্রেষ্ঠ নিদর্শন হইয়া আছে। তা ছাড়া, মধুসূদন বা রবীন্দ্রনাথের মত প্রতিভা যদিও অসাধ্য সাধন করিতে পারে, তাঁহাদের সেই ব্যক্তিগত কৃতিত্বের উপরে কোন সাধারণ তত্ত্বের প্রতিষ্ঠা করা যায় না।

ছন্দোহীন কবিতার সম্বন্ধে বর্তমান প্রসঙ্গে আমার বক্তব্য কিছু না থাকিলেও, অধুনা যে এক ধরনের মিলহীন ছন্দোবদ্ধ কবিতা দেখিতে পাওয়া যায় সে সম্বন্ধে আরও কিছু বলা আবশ্যক। এইরূপ ছন্দোবদ্ধ মিলহীন কবিতার প্রসার ইদানীং যেন কিছু বাড়িয়াছে; সেইরূপ কবিতার দ্বারা বহু পাঠকের কাব্যরসপিপাসা চরিতার্থ হওয়াও সম্ভব; কারণ, কাব্যরসে সকলের অধিকার না থাকিলেও, গল্প-উপাখ্যান ও গল্পের প্রসাদে বহু অরসিক এক্ষণে সাহিত্য-রসিক হইয়া উঠিয়াছে; এবং রসিকতারও উন্নতি অবশ্যস্তাবী, তাই কাব্যরস-বিষয়েও এই সকল রসিকের অভিমান-তৃপ্তির পক্ষে ঐরূপ কবিতাই যথেষ্ট। এইরূপ মিলহীন কবিতার পক্ষেও যুক্তি আছে; একটা যুক্তি খুবই সঙ্গত, যথা—উহাদের ভাববস্তুর সঙ্গে ঐরূপ মিলহীনতার একটা গূঢ়তর সঙ্গতি আছে। কথাটা খুবই সত্য, কারণ যেখানে কাব্যসৃষ্টির প্রেরণাই অনুরূপ—থাটি রস-প্রেরণা নয়, সেখানে কবিতার বহিরবয়বও তদ্রূপ হওয়াই স্বাভাবিক। এ সকল কবিতায় প্রায়ই কতকগুলি কাঁচা ভাবের আবেগ মাত্র থাকে, তাহাও কোন না কোন সূক্ষ্ম চিন্তা বা মতবাদের আবেগ; এতদ্বারা সুরের পরিবর্তে চীৎকার থাকিলেই যথেষ্ট, তাই তাহাকে সহজেই মিলহীন কবিতায় ছন্দিত করা যায়। দ্বিতীয় একটা যুক্তিও কেহ কেহ উত্থাপন করিতে পারেন, তাহা এই যে, যাহারা এইরূপ মিলহীন কবিতা রচনা করেন তাঁহাদের মধ্যে কেহ কেহ মিল-রচনাতেও সিদ্ধহস্ত, অতএব অক্ষমতাই ইহার কারণ নয়; নিশ্চয় বিশিষ্ট কাব্যপ্রেরণার ফলেই এরূপ কবিতা অন্তর্গত করিয়া থাকে। অর্থাৎ, অনেক হোমিওপ্যাথী-চিকিৎসক আছেন যাহারা পূর্বে এলোপ্যাথী-চিকিৎসাতেও প্রকৃত খ্যাতি অর্জন করিয়াছিলেন, অতএব হোমিওপ্যাথীও একটা

খুব বড় চিকিৎসা—যুক্তি অনেকটা এইরূপ। কিন্তু এমন দৃষ্টান্তঘটিত যুক্তিও এক্ষেত্রে অচল; কারণ, মিল-রচনা একরূপ রচনা-শক্তি মাত্র—নিছক গদ্যবস্তুরূপেও অনর্গল মিলের মালায় গাঁথিয়া যাওয়া যায়; আবার, হান্তরস-রচনা বা ব্যঙ্গ-রচনা-শক্তি যাহাদের আছে তাঁহারাও আশ্চর্য্য মিল-নৈপুণ্যের পরিচয় দিয়াছেন। অতএব, মিল-রচনার শক্তিই খাঁটি কবিত্বের লক্ষণ না হইতে পারে। ইহাও ভুলিলে চলিবে না যে, বাংলা ছন্দে মিলের প্রয়োজন যেমনই হোক—মিল বাধ্যত্বের একটা সহকারী কৌশল মাত্র, তাই অগ্রাগ্রহ অলঙ্কারের মত মিলের কৌশলও, কোন কোন বাক্যশিল্পীর আয়ত্ত হওয়া আশ্চর্য্য নয়।

মিলহীন কবিতার পক্ষে তৃতীয় একটি যুক্তিও আছে—তাহা ঐ প্রথম যুক্তিরই অপর দিক, তাহা এই যে, আধুনিক মানব-মন জগৎ ও জীবন সম্বন্ধে যে নূতনতর সত্যের সম্মুখীন হইয়াছে, তাহাতে কাব্যেও এখন নিছক কল্পনা বা রসাবেশের বিলাস চলিবে না—তেমন কবিতাই অতিশয় কৃত্রিম ও অস্বভূতি-বর্জিত। এতদিন জীবনের অতিগভীর বিরাট বাস্তবমূর্ত্তি অপ্রকট ছিল বলিয়াই, কবিতায় বালস্বভাব কল্পনা আধিপত্য করিয়াছে—সেইরূপ কল্পনার পক্ষে বিধিবদ্ধ কৃত্রিম ভাষা এবং ছন্দ ও অলঙ্কারের উপযোগিতা হয়ত ছিল, কারণ, তখন ভাব ও অর্থকে আচ্ছন্ন করিয়া রসাবেশ-স্থিতি করাই ছিল কবিতার একমাত্র লক্ষ্য। জীবনের বাস্তব-অস্বভূতিকে ভাষায় রূপ দিতে হইলে, সফল কারুকার্য্য—ছন্দ-মিলের গণ্ডিও—ত্যাগ করিতে হইবে, স্বন্দর-কুৎসিতের ছুৎমার্গও আর চলিবে না; এখন, রসবিলাসী মন নয়—বস্তুনিষ্ঠ, এবং চিন্তা ও তর্কপ্রবণ মনের জগৎ, বলকারক পথ্য প্রস্তুত করিতে হইবে। ইহার উত্তরেও কেবল একটিমাত্র কথা বলিলেই যথেষ্ট হইবে, তাহা এই। আধুনিক জীবন-চেতনা, এবং তজ্জনিত সর্ববিধ ভাব ও ভাবনাকে ভাষায় রূপ দিবার জগৎ আধুনিক গদ্যই ত' একটি উৎকৃষ্ট বাহন হইয়া উঠিয়াছে—পথ যে তাহার মত শক্তি ধারণ করে না, ইহা ত' বহুপূর্বেই স্বীকৃত হইয়াছে। সেই গদ্যের প্রকাশ-ক্ষমতা এবং ভঙ্গিবিচিত্র্যের অন্ত নাই। তবে কেন এই মিলহীন, ছন্দহীন কবিতার উপাসনা? বিশুদ্ধ কাব্যরস যদি মদ্যের মতই অদেয় অপেয় অগ্রাহ্য হয়, তবে তাহারই গেলান-ধোয়া জলে এত আসক্তি কেন? তার চেয়ে শাদা জলই ত' ভাল! কিন্তু কবিতা হওয়াও যে চাই, নহিলে যে 'কবি' হওয়া যায় না! আজকাল



আরও যে সব ‘কবিতা’ নানা ‘ইজ্জতের’ দোহাই দিয়া বিজ্রোহ ঘোষণা করিতেছে, তাহাদের কথা এখানে অপ্রাসঙ্গিক।

কিন্তু, আমি আমার বক্তব্যের কিছু বাহিরে আসিয়া পড়িয়াছি—আমি বাংলা-ছন্দে মিলের অপরিহার্যতার কথাই বলিতেছিলাম। সে প্রসঙ্গে আমার শেষ বক্তব্য এই যে, বাংলা ভাষার উৎকৃষ্ট কবিতায় মিলের সার্থক প্রয়োগ আমরা দেখিয়াছি, ইহাও দেখিয়াছি যে, বিশেষ করিয়া বাংলা গীতিকাব্যে মিলের সাহায্যেই চরম রসস্থিতি হইয়াছে। ইহা হইতে এমন সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়াই স্বাভাবিক, যে—বাঙালী কবি যদি সত্যকার রসপ্রেরণাবশে কবিতা-রচনায় প্রবৃত্ত হন, তবে মিল তাঁহার ছন্দে আপনাই আসিবে,—সে মিল ভাষা ও ছন্দের মতই কবিতার অঙ্গে আপনাই ফুটিয়া উঠিবে। দৃষ্টান্তস্বরূপ, আমি বাংলার শ্রেষ্ঠ কবির একটি শ্রেষ্ঠ কবিতার কিয়দংশ উদ্ধৃত করিতেছি।—

মকর-চূড় মুকুটখানি কবরী তব ঘিরে

পরায়ে দিমু শিরে।

জালায়ে বাতি মাতিল সমীদল,

তোমার দেহে রতন সাজ করিল ঝলমল।

মধুর হ’ল বিধুর হ’ল মাধবা নিশীধিনী,

আমার তালে তোমার নাচে মিলিল রিনিধিনি।

পূর্ণ চাঁদ হাসে আকাশ-কোলে,

আলোক-ছায়া শিব শিবানী সাগর-জলে দোলে।

\* \* \*

মিনতি মম স্তন হে স্তনরী,

আরেক বার সমুখে এস প্রদীপখানি ধরি।

এবার মোর মকরচূড় মুকুট নাহি মাখে,

ধমুক-বাণ নাহি আমার হাতে,

এবার আমি আনি নি ডালি দখিণ সমীরণে

সাগর-কূলে তোমার ফুল-বনে।

এনেছি শুধু বীণা,

দেখ তো চেয়ে আমারে তুমি চিনিতে পারো কিনা।

(“সাগরিকা”—মহুয়া)

অথবা—

এলোচুলে ব'হে এনেছ কি মোহে  
সেদিনের পরিমল ।

বকুল-গন্ধে আনে বসন্ত  
কবেকার সম্বল ।

চৈত্র হাওয়ায় উতলা কুঞ্জমাঝে  
চারু-চরণের ছায়া-মঞ্জীর বাজে,  
সে-দিনের তুমি এলে এদিনের সাজে  
গুণ্ণে চিরচঞ্চল !

অঞ্চল হ'তে বয়ে বায়ুশ্রোতে  
সেদিনের পরিমল ॥

( "লীলা-সঙ্গিনী"—পুরবী )

উপরের পংক্তিগুলি পাঠ করিবার পর আমি মাত্র এই কয়টি প্রশ্ন করিব—

- (১) এই দুইটি কবিতা কি মিলহীন ছন্দেও রচিত হইতে পারিত ? (২) উহাদের রস যদি খাঁটি কাব্যরস হয়, এবং তাহার প্রেরণা যদি কবির অন্তরে সহজ ও স্বাভাবিক হইয়া থাকে, তবে বাংলা কবিতায় মিলের প্রয়োজন আছে কি না ? ( কারণ, উৎকৃষ্ট কাব্যরস সকল কবিতার পক্ষেই এক ), (৩) মিলহীন কোন কবিতার ভাব-গভীরতা যেমনই হোক—তাহার অঞ্চল হইতে বায়ুশ্রোতে এমন পরিমল বয়ে কি ?

বাংলায় রীতিমত গীতিচ্ছন্দে মিলহীন কবিতা কেমন হয় তাহাই পরীক্ষা করিবার ছলে একবার ঐরূপ একটি ইংরেজী কবিতার অনুবাদ করিয়াছিলাম—  
কবিতাটি ইংরেজী কাব্যের অত্যন্তম শ্রেষ্ঠ শিল্পী টেনিসনের রচনা। টেনিসনের সেই ধরণের কবিতাগুলিতে একটি অপূর্ণ স্বর আছে, সে স্বর মুখ্যতঃ ভাব ও ভাষার স্বর, তাই ছন্দের ধ্বনি সৌষ্ঠব ছাড়া আর কিছুই প্রয়োজন হয় নাই। তথাপি, পংক্তিগুলির অক্ষরবিচ্ছাদে যথেষ্ট কানের সূক্ষ্মতা আছে—ছন্দপ্রবাহে স্বরধ্বনিগুলির এমন একটি আমন্ত্রণ উন্মি-লীলা আছে, যাহা ঠিক ওই ভাবের কবিতার বড়ই উপযোগী। আমি এখানে সেই কবিতার কিয়দংশ উদ্ধৃত করিতেছি— ;

"Now sleeps the crimson petal, now the white ;  
Nor waves the cypress in the palace walk ,  
Nor winks the gold-fin in the porphyry font ,  
The fire-fly wakens ; waken thou with me.

"Now droops the milkwhite peacock like a ghost,  
And like a ghost she glimmers on to me.

"Now lies the Earth all Danaë to the stars,  
And all thy heart lies open unto me."

( *The Princess* )

অতি ধীরে ধীরে নিম্নকণ্ঠে এই কবিতাটি পাঠ করিতে হয় ;—যেন, অলিন্দতলে নীরব নির্জন জ্যোৎস্না-রাত্রি যাপন করিবার জ্ঞাত প্রেমসীকে এই যে আবাহন, ইহাও নিদ্রা-স্বপ্নের পরিবর্তে জাগর-স্বপ্নে মগ্ন হইবার জ্ঞাত ; তাই, শুধুই চিত্র-রচনায় নয়—ভাষায় ও ছন্দে, কবি একটি ঘুমের ঘোর সৃষ্টি করিয়াছেন, ছন্দকে বেশি বাজাইয়া তোলেন নাই। মোটের উপর, ভাব-বিশেষের পক্ষে, এ ছন্দের এই মিলহীনতা—শৈথিল্য নয়, রীতিমত শিল্প-চাতুর্যের পরিচায়ক। ভাবের অমূৰূপ দেহ-নিৰ্ম্মাণ করিবার জ্ঞাত যাহা কিছু আবশ্যক, শিল্পী তাহাই করিতে বাধ্য। তথাপি ভাষা যেমন তাহার সহায়, তেমনই বাধাও বটে, সেই বাধা জয় করিতে হইলে কবি-শিল্পীর দুঃসাহস বা স্বৈরাচারই যথেষ্ট নয়,—প্রেমসীর মতই তাহার সপ্রেম আরাধনা করিতে হইবে, এবং তাহার শক্তির অধিক দাবী করিলে চলিবে না। ইংরেজীতে যাহা এত সুন্দর, তাহাও সে ভাষায় সৰ্ব্বত্র সম্ভব নয়। এখানে ছন্দ অপেক্ষা স্বরের প্রাধান্য অধিক হওয়ায় ক্ষতি নাই, কিন্তু স্বরমাত্রই কবিতার নিত্যকার বাহন নয়—নিতাস্তই নৈমিত্তিক। তা'ছাড়া, এ স্বর অতিশয় কৌণ-প্রাণ—দীর্ঘ কবিতার পক্ষে ইহা অচল। তথাপি বাণীর অন্তপ্রসাধনে এইরূপ কারুকার্যের মূল্য আছে ; বঙ্গবাণীর অঞ্চল-প্রান্তে এইরূপ দুই একটি নম্রা আঁকিতে পারিলে মন্দ কি ? তাই আমি ওই কবিতাটির অমূৰূপে এইরূপ পংক্তি রচনা করিয়াছিলাম—ইংরেজীর সহিত মিলাইয়া দেখিতে বলি,—

ফুলেরা ঘুমায, শাদা আর লাল পাপড়িতে ঘুম ঢালা,  
প্রাসাদ-কাননে তরুবাণি 'পরে ঢুলিছে না ঝাউগুলি ;  
নীলকাচে-যেরা সোনার শঙ্করী জলতলে গতিহারা ;  
জোনাকীরা জাগে ; নোর সাথে আজ তুমি জাগো, সহচরি।

বাংলায়, অন্ততঃ ঐ চারি পংক্তিতে, মিলের একটু আভাস আছে—প্রথম ও

তৃতীয়, এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থ পংক্তির শেষ শব্দগুলি সম-স্বরাস্ত (vocal assonance) হইয়াছে। ইহার পরের পংক্তিগুলিতে তাহাও নাই—

দুধের বরণ মধুর হোপায় ঝিমায় ঝরোকাতলে,  
ঝিকিমিকি করে—দেখে মনে হয়, এ কোন উপছায়া !  
ধরা থলে দেছে সারা বুক তার তারাদের উদ্দেশে—  
সজনি, তোমারো বুকখানি খোলা আমার নয়নতলে।

( 'নিশীথ-রাত্বে'—হেমন্ত-গোধূলি )

—এগুলিতে আর কানের সে মান-রক্ষাও নাই, তাই পংক্তিগুলি বড়ই ছাড়া ছাড়া মনে হয়—ছন্দ আছে, কিন্তু ছন্দ-মণ্ডল নাই, পংক্তিগুলির মধ্যে একটি কেন্দ্রগত সঙ্গীত-স্বৰূপ নাই ; মিল না থাকার জন্তই এইরূপ ঘটয়াছে। প্রণয়ীর অর্ধস্ফুট গদগদ-ভাষের মত এইরূপ শিথিল-বন্ধ পংক্তিরাঙ্গি ভাবের উপযুক্ত শব্দ-শরীর হইতে পারে ; কিন্তু এইরূপ ছন্দোবদ্ধ আমাদের ভাষায় কেমন একটু দুর্বল ও অসম্পূর্ণ মনে হয়—ইংরেজীর যে সুবিধা আছে বাংলার তাহা নাই, ইংরেজী অক্ষরগুলি (syllable) সহজেই স্পন্দিত হইয়া থাকে। রবীন্দ্রনাথ যখন বয়সেও কবি ছিলেন, তখন একটিমাত্র মিলহীন গীতি-কবিতা রচনা করিয়াছিলেন ('মানসী'র 'নিষ্ফল কামনা') ; তারপর যৌবনের শেষ পর্য্যন্ত তিনি আর সে চেষ্টা করেন নাই ; বোধুহয় প্রাণ ও কান এই দুয়েরই সমর্থন পান নাই। এখানে একটি কথা বিশেষভাবে প্রণিধানযোগ্য, তাহা এই যে, শব্দের নানাবিধ ধ্বনিসম্মিলনে যে সকল বস্তুর সৃষ্টি হয়, তাহা নিছক কাক্ষকর্ম মাত্র—কবিতার রূপ-কর্ম নয় ; সেইরূপ পরীক্ষামূলক প্রয়াস যতই সফল হউক, তাহাতে খাঁটি কাব্যের সম্পদবৃদ্ধি হয় না।

কিন্তু বাংলা কবিতায় ছন্দ ও মিলের এই যে অবিচ্ছেদ্য সম্বন্ধ, ইহার কারণ কি ? কারণ—পূর্বে বলিয়াছি—ভাষার প্রকৃতি। যে ভাষায় accent বা স্বরবৃদ্ধির তেমন স্বযোগ নাই, সংস্কৃতের মত ব্রহ্ম-দীর্ঘ উচ্চারণের স্থানও নাই, সে ভাষায় ছন্দ একাই কাব্যসঙ্গীতের পূরা প্রয়োজন সাধন করিতে পারে না। তা ছাড়া, জাতির চরিত্র-বশে তাহার ভাষাতেও একটা উচ্ছ্বাস-প্রবণতা থাকে,—বাক্য ক্রমাগত কাব্যচ্ছন্দকে লঙ্ঘন করিতে চায় ; এরূপ ক্ষেত্রে রসাত্মক বাক্যের যে অন্তর্গত সংঘম তাহা রক্ষা করিবার জন্ত রসাবিষ্ট কবিশিল্পীকে সতর্ক হইতে হয়—ছন্দ বর্তাই

উদ্বার্গগামী হয় ততই মিলের দ্বারা তাহাকে সংযত ও শোভনতর করিয়া তুলিতে হয়; ইহা বোধ হয় বাঙালী কবিমাত্রেই অমুভব করিয়াছেন। যাহারা সত্যাকার কাব্যরসপিপাসু, তেমন বাঙালী পাঠক বা শ্রোতা নিশ্চয় অমুভব করিয়া থাকেন যে, মিলহীন কবিতা যতই সুচ্ছন্দ হোক, কানে তাহার স্বাদ লবণহীন বলিয়া মনে হয়; সে কবিতায় বক্তৃতা থাকিতে পারে, ভাব বা চিন্তার চমকও থাকিতে পারে, কিন্তু সে যেন অগ্ৰবস্ত—কবিতা নয়। অতএব, আর কোন প্রমাণে না হোক—রসিকের রসানুভূতির প্রমাণে, স্বীকার করিতেই হয় যে, বাংলা ভাষায়, তথা বাঙালীর শব্দরস-চেতনায়, এমন একটা কিছু আছে, যাহার জগ্ন, সে আদি কাল হইতে আজ পর্যন্ত, তাহার পবা-পশ্চাতী-মধ্যমা-বাহিনী রসপ্রেরণাকে কবিতার বৈখরী-বেশে প্রকাশ করিতে গেলেই, ঐ মিল অপরিহার্য হইয়া উঠে। আমি এমন কথা বলি নাই যে, বাংলায় মিলহীন কবিতা-রচনা অসম্ভব,—আমি কেবল ইহাই বলিতে চাহিয়াছি যে, বাংলা কবিতায় মিলের যে প্রয়োজন নাই, এ কথা সম্পূর্ণ ভ্রান্ত; বরং উৎকৃষ্ট কাব্যরসসৃষ্টির পক্ষে মিলই সহজ ও স্বাভাবিক। এই আলোচনাব আরম্ভে স্বর্গীয় অক্ষয়চন্দ্র সরকার মহাশয়ের যে মন্তব্য উদ্ধৃত করিয়াছি, তাহার যুক্তি অতিশয় দুর্বল হইলেও, তাহাতে কবিতা সম্বন্ধে খাটি বাঙালী-সংস্কারের পরিচয় আছে। ছন্দ ও মিল সম্বন্ধে ডাঃ জনসনের উক্তিটিও অতিশয় মূল্যবান, বিশেষতঃ এই কথাটি—“One language cannot communicate its rules to another”। আজিকার এই উন্মাদ অমুক্তরণের দিনে, শুধু ছন্দ কেন, ভাবার উপরে যে যথেষ্টাচার চলিতেছে, তাহাতে ওই উক্তি সর্বদা স্মরণীয়। আর একটি যে কথা তিনি এই প্রসঙ্গে বলিয়াছেন তাহা যেমন সংক্ষিপ্ত তেমনই অর্থপূর্ণ—

But perhaps of poetry as a mental operation, metre or musick is no necessary adjunct.

—অর্থাৎ কবিতা যদি শুধুই একটা চিন্তাপদ্ধতিগত বা মানসিক ক্রিয়ামাত্র হয়, ছন্দ বা সুর কিছুতেই তাহার প্রয়োজন নাই। এ সত্য আমরা এক্ষণে হাড়ে হাড়ে বুঝিতেছি।

ঠিক প্রাসঙ্গিক না হইলেও, এখানে আর একটি প্রশ্নের মীমাংসা করিলে ভাল হয়। এই প্রবন্ধে আমি বাংলা কবিতায়, অর্থাৎ ছন্দোবদ্ধ রচনায়, মিলের

প্রয়োজনীয়তা সঙ্ক্ষে আলোচনা করিয়াছি, এবং তাহাতে শেষ পর্যন্ত স্বীকার করিতে বাধ্য হইয়াছি যে, বাংলা কবিতায় শুধু ছন্দ নয়, মিলের সাহায্যও আবশ্যক, —ছন্দোবদ্ধ মিলহীন রচনায় রসস্থিতি অসম্পূর্ণ থাকে। কোন ভাব রস-পরিণতি লাভ করিলে কবির মনে যে সুর-সঞ্চার অবশ্যস্বাবী—বাংলা পদ্যচ্ছন্দ একাই তাহা ধারণ করিতে অক্ষম,—বাংলা ভাষার প্রকৃতিই তাহার কারণ। কিন্তু অতি আধুনিক বাংলা সাহিত্যে আর এক ধরনের রচনাও কাব্য-পদবী দাবী করিতেছে—ইহাতে ছন্দ নাই, কেবল বাক্যঘটিত একপ্রকার ধ্বনি-সৌন্দর্য আছে; ইংরেজীতে ইহাকে “free rhythm” বলে, বাংলায় ইহাকে পদ্যচ্ছন্দ না বলিয়া ‘বাক্যচ্ছন্দ’ বলা যাইতে পারে। আমি এইরূপ বাক্যচ্ছন্দের কবিতায় সত্যাকার কাব্যরসের শাফাৎ কচিৎ-কখনো পাইয়াছি; অধিকাংশই ভাব-কল্পনাহীন নীরস রচনা—আবেগ বা চীৎকার-যুক্ত চিন্তা ও তর্ক, নিরতিশয় গদ্য-বস্তু; স্বয়ং রবীন্দ্রনাথও এইরূপ রচনায় কেবল ওইরূপ চিন্তার আবেগ ছাড়া কাব্যরস সঞ্চার করিতে পারেন নাই। তথাপি যে দুই একটিতে কাব্যস্থিতি হইয়াছে তাহাতেই প্রমাণিত হয় যে, বাংলা বাক্য-প্রকৃতি এইরূপ কাব্যস্থিতির অল্পযোগী নয়। আমি রবীন্দ্র-সংখ্যা ‘শনিবারের চিঠি’তে ( আশ্বিন, ১৩৪৮ ) প্রকাশিত শ্রীযুক্ত যতীন্দ্রনাথ সেনগুপ্তের কবিতা, ‘২২-এ আশ্বিন, ১৩৪৮’ পড়িয়া দেখিতে বলি; আমার বিশ্বাস ওই বাক্যচ্ছন্দের কবিতাটিতে সত্যাকার রসস্থিতি হইয়াছে। এ প্রসঙ্গে একজন খ্যাতনামা ইংরেজ সমালোচকের উক্তি উদ্ধৃত করিতেছি—এই উক্তি যথার্থ বলিয়া মনে হয়;—

“But where everything else required by poetry is present, the use of free rhythm cannot be considered as implying lack of something which poetry must possess, but rather as the use of one means of expression for another.”

—Lascelles Abercrombie

এই যে ‘free rhythm’ বা ঘৈর-চারী বাক্যচ্ছন্দ,—ইহাতেও যে আবেগের সুর আছে, তাহা অতিশয় সত্য বা আস্তরিক হওয়া চাই; আবেগের সেই আস্তরিকতাই ছন্দ-বন্ধন অগ্রাহ্য করিতে পারে। এই বাক্যচ্ছন্দ বাহিরে অনিয়মিত হইলেও, ভিতরে একটা গভীরতর নিয়ম তাহার ওই গতিক শাসন করে বলিয়া, তাহারও একটা সুর-সঙ্গতি আছে। কবিতামাত্রেরই এইরূপ একটা

ছন্দ-স্বর থাকিবেই—“poetry as a mental operation-”এর কথা স্বতন্ত্র। আমি ইহাকে ‘বাক্যচ্ছন্দ’ও বলিব না—‘ভাবচ্ছন্দ’ বলিব। এক হিসাবে এইরূপ কাব্যরচনা আরও দুরূহ—কারণ, এখানে বাক্য কেবলমাত্র ভাবের উদ্দীপনা-বশে আপন ছন্দ আপনি রক্ষা করে। মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দ-সঙ্গীত ইহারই এক ধাপ মাত্র উপরে; তাহারও সেই স্বচ্ছন্দ যতিবিচ্ছাসের কোন বাঁধাবীধি নিয়ম নাই; পঞ্চচ্ছন্দের (metre) বশতা স্বীকার করিয়াই সেই যে বাক্যচ্ছন্দের (free rhythm) অব্যবহিত প্রবাহ—বাংলা কবিতায় সেই অপূর্ণ সঙ্গীত—আর কেহ আয়ত্ত করিতে পারেন নাই। এ বিষয়ে ইহার অধিক আলোচনা এখানে অবাস্তব; তথাপি আমি ইহার উল্লেখ করিলাম এইজন্ত যে, সাধারণ ছন্দোবদ্ধ মিলহীন কবিতা আর এই ধরনের কবিতার মধ্যে দূরতম সম্বন্ধও নাই; তাই পঞ্চচ্ছন্দে মিলের যে প্রয়োজন আছে বাক্যচ্ছন্দে তাহা নাই, ইহা বুঝিয়া লইতে হইবে।

## ২

কবিতার মিল বলিতে আমরা সাধারণত দুই চরণের শেষ দুই শব্দের ধ্বনিসাদৃশ্য বুঝিয়া থাকি। এইরূপ মিল যেমন একরকমের হয় না, তেমনই, মিলেরও ভাল-মন্দ আছে। রবীন্দ্রনাথের পর বাঙালী কবিরা মিল সম্বন্ধে খুব সতর্ক হইয়াছেন, তাই যতদূর সম্ভব ভাল মিলের দিকেই তাঁহাদের দৃষ্টি থাকে। পূর্বে ওইরূপ দুইটি শব্দের শেষ অক্ষরটি এক হইসেই তাহা মিল বলিয়া গণ্য হইত, যেমন—গানে=বরণে; হেথা=প্রথা; হৃদ=ছাদ; শ্মশানে=স্বপনে; দেহী=নাহি, প্রভৃতি; ইহা অতি নিকৃষ্ট মিল; অন্তত শেষের অক্ষর এবং পূর্ব বর্ণের স্বরধ্বনির মিল না হইলে তাহাকে সহজ মিল বলা যাইবে না, যথা—গানে=প্রাণে; যথা=প্রথা; হৃদ=নদ; শ্মশানে=বিমান; চাহি=নাহি। শেষ অক্ষর যদি হসন্ত হয় তবে সেই হসন্ত-বর্ণ-সহ পূর্বের স্বরবর্ণের মিল হইলেই হইল, যথা—চল=ছল; উদাস=বাতাস, ইত্যাদি। ইহাই মিলের জন্ত নূনতম প্রয়োজন; পরে মিলের বৈচিত্র্য ও নানা কৌশলের কথা বলিব।

সকল ভাষায় স-মিল শব্দ (rhyming word) সমান স্থলভ নয়; বাংলাতেও এইরূপ শব্দের পর্যায় খুব প্রশস্ত নয়, প্রয়োজন-মত দুই তিনটির অধিক সমিল শব্দের সাফাৎ পাওয়া দুর্বল। সাধুভাষা অপেক্ষা কথ্যভাষায় মিল-রচনার

স্ববিধা আছে, পরে তাহা দেখাইব। কবিগণ মিলের স্বাতিরে অতিশয় সাধু এবং অতিশয় কথ্য ভাষার শব্দে মিল-বন্ধন করিয়া থাকেন, তাহাতে কাণের তৃপ্তি হইলেও ভাষার উপরে একটু অত্যাচার হয়—সেরূপ মিল লঘু ছন্দ ও লঘু ভাবের কবিতায় বাধেনা, বরং ভালই হয়, যথা—

দুই বোন তারা হেসে যায় কেন, যায় যবে জল আনতে ?

দেখেছে কি তারা পখিক কোথায় দাঁড়িয়ে পথের প্রান্তে ?

(“দুই বোন”—কণিকা)

তথাপি, দুই বা তিন সমিল শব্দের অভাব বাংলায় প্রায় হয় না, এজন্য পয়ার বা ত্রিপদী ছন্দে কবিতা-রচনায় কবিকে বিশেষ বেগ পাইতে হয় না, বরং অনেক সময়ে তাঁহাকে বলিতে শোনা যায়—“প্রবল মিলের বোঁকে, ভেসে যাই একরোথে”। আবার, আধুনিক গীতিছন্দে ধেরূপ মিলের প্রয়োজন হয় (একটু জমকালো মিল) তাহা নানা কৌশলে গড়িয়া লইতে হয়, যেমন—কোন্ দূরে = বন্ধুরে; দেখা গিয়াছে, এরূপ মিলের পক্ষে আমাদের ভাষা বেশ সচ্ছল বা সচ্ছন্দগামিনী।

এইবার ভাল মিলের একটা মোটামুটি শ্রেণীভাগ করিয়া দৃষ্টান্ত দিব।—

(১) ভিন্নার্থবোধক একই শব্দের মিল, ইহাকে **যমক-মিল** বলা যাইতে পারে, ইংরেজীতে ইহাকে ‘rich rhyme’ বলে, যথা—

বাজারেতে গিয়ে বলি কই-মাহ কই।

সকলি ত কাটা এতে মাছ এতে কই ॥

(ঈশ্বর গুপ্ত)

আট পণে আধসের আনিয়াছি চিনি।

অল্প লোকে ভুরা দেয় ভাগো আমি চিনি।

(ভারতচন্দ্র)

**কুলে = কুলে, দেশ = দেশ, প্রভৃতিও এই শ্রেণীর মিল।**

(২) যুক্তাক্ষর-ঘটিত মিল, যথা—**বন্ধ = গন্ধ = ছন্দ ; নন্দন = চন্দন = ক্রন্দন ; বন্যায় = কন্যায় ;** ইংরেজীতে এইরূপ মিলকে feminine rhyme বলে, বাংলায় ‘ললিত মিল’ বলা যাইতে পারে; শেষের শব্দগুলিতে স্পষ্ট ডবল-মিলের আদল রহিয়াছে। পয়ারপংক্তির শেষে এইরূপ মিল খুব ভাল হয় না—  
ছন্দের স্বর ক্ষুণ্ণ হয়।



(৩) ডবল, এবং দুইএর অধিক অক্ষর-(syllable)-ঘটিত মিল, যথা—  
নয়ন=শয়ন ; দরশন=পরশন ; কামিনী-দামিনী ; ইত্যাদি।

(৪) খণ্ডিত মিল ; এরূপ মিলের উদাহরণ বাংলায় বেশি নাই, একটি উদ্ধৃত করিতেছি—

শ্রাবণে ডেপুটিপনা,—এত কভু নহে সনা—তন প্রথা এবে অনা—কৃষ্টি অনাচার !  
(রবীন্দ্রনাথ)

(৫) মধ্য-মিল (sectional rhyme) ; আমাদের পণ্ডিত ভাষায় সাধারণ মিলকে যেমন অন্ত্য-অনুপ্রাস বলে, তেমনই এরূপ মিলকে মধ্য-অনুপ্রাস বলা যাইতে পারে; এখানে মিলের শব্দগুলি একই পংক্তির অন্তর্গত ; যথা—

পঞ্চনদীর ঘেবি দশ তীর এসেছে সে একদিন (রবীন্দ্রনাথ)

\* \* \*  
বাজে পুরবীর ছন্দে রবির শেষ রাগিণীর বীণ (ঐ)  
পড়িল ধন্য দেশের অন্য নন্দ খাটিয়া পুন (দ্বিজেন্দ্রলাল)

\* \* \*  
কোথা হা হস্ত—চিরবসন্ত আমি বসন্তে মরি (রবীন্দ্রনাথ)

অনুপ্রাসের গুণে, চরণমধ্যে এমন মিলের ভিন্নরূপও দেখা যায়, যথা—

মুছিয়া নয়ন-জল রতন-খাচলে (মধুসূদন)

\* \* \*  
পাইনু সরমা সহ পরমা পীরিত (ঐ)

\* \* \*  
পুলতাত বিভীষণ, বিভীষণ রণে (যমক) (ঐ)

\* \* \*  
দেই মুকুল-আকুল-বকুল-কুল ভবনে (রবীন্দ্রনাথ)

ইহা কিন্তু বাংলা ত্রিপদীর মিল নহে, কারণ ছন্দ ত্রিপদী না হইতেও পারে।

(৬) ইংরাজীতে যাহাকে Inverse Rhyme বলে, বাংলায় আমি তাহাকে ‘জোড়মিল’ বলিব, কারণ সে মিল এই রকমের—

একদা, তুমি প্রিয়ে, আমারি এ নদীকূলে (রবীন্দ্রনাথ)

\* \* \*  
ছিলাম নিশিদিন আশাশ্রীণ প্রবাসী (ঐ)

যখন কেউ প্রবীণ তপ্ত মহাযশ পরেন হরির মালা  
তখন ভাই নাহি ক্ষেপে হাসি চেপে রাখতে পারে কোন—

(দ্বিজেন্দ্রলাল)

এইবার দোষযুক্ত বা অস্পষ্ট মিলেরও একটা তালিকা দিব।—

(১) বাংলায় একাক্ষর শব্দের মিলও দেখা যায়, তেমন মিলে ব্যঞ্জন-ধ্বনির সাদৃশ্য থাকে না, কেবল স্বর-ধ্বনিতেই মিলের কাজ হয়, যথা—যে=রে, কে=সে, মা=না। এইরূপ মিলে যদি ব্যঞ্জন-বর্ণের কিঞ্চিৎ ধ্বনি-সাদৃশ্য থাকে—অর্থাৎ একই বর্ণের হয়, এবং যদি মিলের উপরে কণ্ঠস্বরের জোয় (বোঁক) পড়ে তবে তেমন মিল অপাংক্তেয় নয়, যথা—

কানের কাছে তার রাখিয়া মুখ  
কহিল, ওস্তাদ জি,  
গানের মত গান শুনায়ে দাও,  
এরে কি গান বলে, ছি!

( রবীন্দ্রনাথ )

(২) ব্যঞ্জন-ধ্বনির ঈষৎ সাদৃশ্যযুক্ত অসম্পূর্ণ মিল, যথা—

ভিত্তি=কৌত্তি; সত্য=ভক্ত; রক্ত=বক্ত; পত্রিকা=বস্তিকা।  
অনেক সময়ে ম্=ম্-ঙ এই বর্ণতিনটিকেও সম-মিল ধরা হয়। সেবন=এবং—স্থানবিশেষ চমক লাগায়, এবং আংটিতে=গানটিতে ( আং=গান )  
কানে ভালই লাগে।

(৩) ব্যঞ্জনের জায় স্বরধ্বনিরও ঈষৎ সাদৃশ্য একরূপ মিলের কাজ করিয়া থাকে—কিন্তু সে মিল খুব ভাল নয়; যথা—অঞ্জলি=অঙ্গুলি, তরুণী=তরুণী, কাকলি=আকুলি।

(৪) কানের পরিবর্তে একরূপ চোখের মিল ( eye rhyme ), যথা—দেখা=লেখা; তব=সব; সহিত=নিহিত; প্রগাঢ়=আষাঢ়; ইত্যাদি।

(৫) পংক্তির মধ্যে যেমন হোক, অন্তে-তে, -তা প্রভৃতি প্রত্যয়-মূলক মিল ছন্দকে দুর্বল করে, যেমন—যেতে যেতে-নয়নেতে; কাঁচা ধানের ক্ষেতে=নদীর তরঙ্গেতে; অথবা, ব্যাকুলতা=কাতরতা, প্রভৃতি।—তে প্রত্যয়ের মিল স্থানবিশেষে নিন্দনীয় নয়, যেমন—পরশিতে=সরসীতে; এখানে মিল কেবল শেষ-অক্ষরেই নয়; তা'ছাড়া, প্রত্যয়টিও অতিরিক্ত নয়।

(৬) 'হ'য়ের সঙ্গে 'য়'য়ের মিল, অথবা 'ই'এর মিল, যথা—ভয়িয়ে=হরি হে; অয়ি=হই; হারাই=বুখায়, প্রভৃতি।

(৭) বাংলায় আর এক প্রকার মিল হয়, তাহা পুরা-মিল না হইলেও দৃশ্যীয় নয়—একই বর্ণের এক-এক যুগ্ম-ব্যঞ্জনবর্ণের মিল, যেমন—কাজে—মাক্কে; মাষ—ভাগ; যবে—মন্তে; কিন্তু—কাছে = কাজে, মেখে—মেখে প্রভৃতি ভাল মিল নয়।

(৮) উচ্চারণের ঠিক না থাকিলেও মিলের দোষ হয়। যেমন—তুণ—লীন; এখানে দুইটিই স্বরাস্ত বা দুইটিই হসন্ত উচ্চারণ করিতে হইবে, নহিলে মিলের দোষ হয়। রবীন্দ্রনাথ সম্ভবতঃ এক্রপ স্থলে হসন্তের পক্ষপাতী, যথা—

—লক্ষ লক্ষ তুণ

একত্রে মিলিয়া থাকে বক্ষে বক্ষে লীন।

( গাঙ্গারীর আবেদন—কথা )

তিনি ‘লান’ শব্দটির স্বরাস্ত উচ্চারণ করিয়াছেন; এক্রপ স্থলে পাঠককে একটু সাবধান হইতে হয়।

(৯) কবিরা অনেক সময়ে মিলের খাতিরে শব্দের বানান ব্যাকরণ প্রভৃতি প্রয়োজন মত লঙ্ঘন করিয়া থাকেন। কবি হেমচন্দ্র—‘বিশ্ময়ী’ ‘কাকলে’ ( কাকলিতে ) প্রভৃতির যত—জবরদস্তি কিছু বেশি করিয়াছেন, আমাদের রবীন্দ্রনাথও ‘উষসী’ লিখিয়াছেন, আরও একস্থানে তিনি একটু বেশি স্বাধীনতা দাবী করিয়াছেন, যথা—

যা' হবার হবে, সে কথা ভাবি না,

মাগো, একবার স্বাক্ষরো বীণা,

ধরহ রাগিণী বিব-প্রাবিনা

অমৃত উৎসধারা। ( ‘পুরস্কার’ সোনার তরী )

‘প্রাবিনী’ না হইয়া ‘প্রাবিনা’ হইয়াছে। বড় কবিদের কবিতায় ইহারই নাম ‘আর্থ প্রয়োগ’, কিন্তু ছোট কবিদের এত স্বাধীনতা দাবী না করাই ভাল, কারণ তাঁহাদের রচনায়, ‘একো হি দোষো গুণসম্মিপাতে’ এমন অদৃশ্য হইয়া থাকিবে না।

অতঃপর বাংলাতেও মিলের নানা কৌশল ও পারিপাট্য কেমন বাড়িয়াছে তাহাই দেখাইব। পূর্বে বলিয়াছি, সাধুভাষা অপেক্ষা কথ্যভাষায় অনেক কৌশল সহজে করা যায়, যেমন—

(১) এক রকম খাঁটি ধ্বনি-সাদৃশ্যের মিল—শব্দগুলিকে যেন কাটিয়া ভাঙ্গিয়া, আবার জোড়া দিয়া ; যথা—

বেদব্যাস=বদ্ অভ্যাস ; আনন্দে=প্রাণধন দে ; যেতো রে=কে তোরে ; আসিবে না=শেষ চেনা ; খেয়াপার=কে আবার ; কত না =বেদনা ; বাঁধিও=না দিও। লঘুভাব বা হাস্তরসের কবিতার পক্ষে এইরূপ মিল বড়ই উপযোগী ; এ বিষয়ে রবীন্দ্রনাথ, ও বিশেষ করিয়া দ্বিজেন্দ্রলাল, কৌশলের চূড়ান্ত করিয়াছেন ; দ্বিজেন্দ্রলালের এইরূপ পংক্তি মিলের জন্ত স্মরণীয় হইয়া আছে, যথা—

পদ্মীর চাইতে কুমীর ভাল—বলেন সৰ্বশাস্ত্রী।

কুমীর ধরে ছাড়ে তবু, ধরে ছাড়ে না স্ত্রী।

( হাসির গান )

(২) আমি পূর্বে শব্দের একাধিক অক্ষরে মিলের কথা বলিয়াছি, সাধু বাংলায় ইহারও যথেষ্ট অবকাশ আছে, যথা—বরষায়=ভরসায় ; বৈরীকে=ধৈরীকে ; অপহরণ=অবতরণ ; প্রভৃতি। কিন্তু ইহা অপেক্ষাও মিলের অধিকতর পারিপাট্য বাংলায় সম্ভব, সেখানে ডবল বা ততোধিক অক্ষরই শুধু নয়, একাধিক শব্দের সহযোগে মিলকে বিসর্পিত করা হয়, যথা—গোপন ঘরে=যতন ভরে ; বৈয়াকরণ=লইয়া চরণ ; শেফালিকাতলে=কে বালিকা চলে ; এমন অনেক আছে। এই রকম মিলকে ইংরেজীতে tumbling rhyme বলে, বাংলায় ‘টানা-মিল’ বলিতে পারি। কিন্তু এ ধরনের মিলে একটু অতিরিক্ত কারিগরি বা বাহাদুরির ভাব থাকে। প্রায় এই ধরনের হইলেও, কতকগুলিকে আরও সুন্দর ও সচ্ছন্দ বলিয়া মনে হয়, যথা—শেষবার=কেশভার ; চারিধার=বারিধার ; পরিণাম=হরিণাম ; ধেনুগণ=বেণুবন ; ইহাকে ‘যোগিক মিল’ ও বলা যাইতে পারে।

(৩) মিলের যে আরেকটি কৌশল বা পদ্ধতি আছে তাহাও এই শ্রেণীর মধ্যে পড়ে ; এইরূপ মিলে দুইটি করিয়া শব্দ থাকে, মিল রক্ষা হয় প্রথম দুইটির দ্বারা ;

শেষের দুইটি শব্দ একই শব্দ ; যথা,—তুলিয়ে দাও = ভুলিয়ে দাও ; তুল্য  
নাই—মূল্য নাই ;

অলকের মণি ঝলকিয়া উঠে ।

বুকের কলস ছলকিয়া উঠে ॥

\* \* \*

...ছিল সেথা লেখা কি ?

...পাব তার দেখা কি ?

(৪) আর এক রকমের মিল আছে, তাহাও চমক লাগায় বটে, কিন্তু একটা কারণে আমি সেগুলিকে পৃথক চিহ্নিত করিতেছি—যদিও মিলহিসাবে তাহারা নূতন শ্রেণীভুক্ত হইতে পারে না; ধমনী = রমনী যেমন, এ মিলও তেমনই। কিন্তু ইহাতে ভাষার রীতি-বৈষম্য ঘটে, এ জন্য সাধুভাষার পয়ার-ছন্দে এ মিল তেমন প্রশস্ত নয়—গীতিচ্ছন্দেরই উপযোগী ; যথা—পুলিনে = ভুলি নে ; চলিলে = সলিলে ; নিখিলে = শিখিলে, প্রভৃতি। খুব স্বন্দর মিল বটে, কিন্তু সর্বত্র চলে না।

অতঃপর, গীতিচ্ছন্দের মিল আরও পূর্ণাঙ্গ হওয়ার প্রয়োজন সম্বন্ধে কিছু বলিব। রবীন্দ্রনাথ বাংলা কবিতায় যে মাত্রাগন্ধী গীতিচ্ছন্দের (পর্কভূমক) উদ্ভাবন ও প্রচলন করিয়াছেন, তাহার গঠন-বিশেষে, চরণের বা পদবন্ধের শেষ শব্দটিতে এমন একটি দোলা লাগে যে, তাহার মিল পূর্ণাঙ্গ না হইলে ছন্দই যেন ক্ষুণ্ণ হয়—একটি দৃষ্টান্ত দিলেই বুঝিতে পারা যাইবে।—

মন দেয়া-নেয়া অনেক করেছি

মরেছি হাজার মরণে,

নৃপুত্রের মত বেজেছি চরণে—

চরণে ।

আবাস্ত করিয়া কিরেছি দুয়ারে দুয়ারে,

সাধিয়া মরেছি ইঁহারে তাঁহারে উঁহারে,

অশ্রু পাখিয়া রচিয়াছি কত মালিকা,

রাঙিরাছি তাহা হৃদয় শোণিত-

বরণে ।

( 'উদাসীন'—কণিকা )

এখানে ‘মরণে’র সঙ্গে ঐ দুইটি পূর্ণাঙ্গ-মিল (‘চরণে’, ‘বরণে’) না থাকিলে ছন্দটিই নষ্ট হইত না কি? ‘ভবনে’, ‘গমনে’ ‘স্বপনে’ প্রভৃতির মত মিল, অল্পতাল হইলেও, এখানে অচল; কারণ, এখানে ঐ মিলগুলির উপরেই ছন্দের পূর্ণ-বাক্য নির্ভর করিতেছে। অতএব সাধারণ পয়ার-ছন্দে মিল যত সহজ, এইরূপ গীতিচ্ছন্দে তেমন নয়—এখানে মিলের অধিকতর পারিপাট্যের প্রয়োজন আছে। আর একটি দৃষ্টান্ত—

বহে মাঘমাশে শীতের বাতাস  
 স্বচ্ছসলিলা বরণা।  
 পুরী হ’তে দূরে গ্রামে নির্জনে  
 শিলায় ঘাট চম্পকবনে  
 স্নানে চলেছেন শত সখীসনে  
 কাশীর মহিষী ককণা॥

(‘সামান্ত ক্ষতি’—কথা)

এখানে প্রথম ও শেষ পংক্তির মিল ঠিক এমনই পূর্ণাঙ্গ হওয়ার প্রয়োজন যে ছিল, তাহা পাঠকমাত্রেই অনুভব করিবেন।

আধুনিক বাংলা কবিতায় মিলের এই সৌষ্ঠববৃদ্ধির প্রধান কাবণ—ছন্দের বৈচিত্র্যও যেমন, তেমনই ছন্দেরই আর একটি উপকরণ-বৃদ্ধি। আধুনিক ছন্দে স্রব অপেক্ষা স্রববৃদ্ধির বা ঘোঁকের আধিপত্য বাড়িয়াছে, একান্ত শুধুই অক্ষরের মিল নয়, অনেক সময়ে ঘোঁকগুলিরও মান রাখিতে হয়; অর্থাৎ, কেবল—**তরলী** = **ধরলী** নয়—**সঞ্চিত**—**বঞ্চিত**, **বন্ধুরে** = **কোন্ দূরে**—প্রভৃতির মত যুক্তা-ক্ষরের হিসাব রাখিতে হয়; শব্দের কেবল মাত্রা-পূরণ হইলেই হইবে না, ওই ঘোঁকেব ব্যবস্থাও করিতে হইবে, কারণ,—**বন্ধুরে** = **কোন্ দূরে** শুনিতে যেমন হয়, **বন্ধুরে** = **কতদূরে**—তেমন হয় না। ছড়ার ছন্দে ত’ কথাই নাই, যথা,—

ফিরছে বিবশ স্বপ্নাবেশে স্রব খুঁজে কার ফুলবনে,  
 বেল-চামেলির ক্ষেতগুলিতে কক্ষা কেটে আনমনে।  
 নিখিল কবির রাজধানী এ, এই নগরী হুম্মরী,  
 কাজরী স্রব গুজরী বাজে এর দুটি পা’র গুঞ্জরি’!  
 হাজার গুঞ্জর চুনীর নুপুর টুকটুকে পা’র রয় মিশে,  
 জোনপুরী তোড়ি তোড়া বাজার হাজার মজলিশে।

(‘শিরাজ-ই-হিন্দ’—সত্যেন্দ্রনাথ)

এই কবিতার ছন্দের ঘাটা কিছু বাহার, তাহা ঐ শেষের ঝাঁকওয়ালা মিলের শব্দগুলির জুড়ই ঘটিয়াছে। এ ছন্দে, এই ঝাঁকগুলিই মিলের দোষও সংশোধন করিয়া দেয়, যথা—লাঞ্ছনা—মান্ছে না; আশ্চর্য্য—ভাশ্চর্য্য; শাহান শা—আসফ জা। অতএব বাংলা কবিতার ছন্দেও যেমন, মিলেও তেমনই—একটি নূতন শ্রী ও শক্তির সমাবেশ হইয়াছে।

মিল সম্বন্ধে প্রায় সকল কথাই বলা হইয়াছে; কেবল, মিলের সাহায্যে কবিতার পংক্তিবিভাগের কারিগরি—বিশেষ করিয়া, পদবন্ধ-কবিতায় ইহার প্রয়োজনীয়তা সম্বন্ধে কিছু বলিয়া এই আলোচনা শেষ করিব। পদবন্ধ-রচনা কালে এইরূপ মিল-বিভাগ বেশ একটু কাকাকলা ও কৌশল-সাপেক্ষ, এবং অনেক সময়ে তিন চারিটিরও অধিক স-মিল শব্দের প্রয়োজন হয় বলিয়া—একটু তুরুহও বটে। আমি ‘পদবন্ধ’ প্রবন্ধে এ বিষয়ে আলোচনা করিয়াছি। এখানে, কেবল মিলের সাহায্যে পংক্তিসম্ভার দুই চারিটি উদাহরণ দিব;—বাংলা কবিতার পদবন্ধ-রচনায় বিশেষ কাকাকলা এখনও দেখা দেয় নাই বলিয়া, সরূপ দৃষ্টান্ত স্থলভ নয়।

মিল-বচনার কৌশল যেমন ফার্সী কবিতার একটি বিশেষত্ব, তেমনই এইরূপ মিল-বিভাগ-কৌশল, ইংরেজী অপেক্ষা ফরাসী ও ইতালীয় কবিতায় অধিকতর লক্ষিত হয়। তিন-পংক্তির পদবন্ধে ইতালীয় Terza Rima-র কলাকৌশল পূর্বে (‘পদবন্ধ’ প্রবন্ধে) দৃষ্টান্তসহ উল্লেখ করিয়াছি, এখানে প্রাসঙ্গিক প্রয়োজনে পুনরায় সেই দৃষ্টান্ত দিব। ইংরেজীতে যাহাকে Interlaced Rhyme বলে, ইহাতেও তাহা রহিয়াছে, যথা—

সকলি হয়েছে বুধা ' দিই নাই, তবু বহুগুণ  
না চাহিতে পেয়েছিহু, কতজন চাহি' মূখপানে  
আছিল আশায় বসি'—পাণ্ডু গুণে মিনতি করণ।

অপাঙ্গে চাহিনি কভু সেই মুক আকুল আস্থানে,  
পলাতক হিয়া মোর খুঁজিয়াছে একান্ত নির্জনে  
আপন কল্লনা-কুণ্ড, বুনিয়াছে বসি সেইখানে

বাণীর বসনখানি—বিলাসের দ্বারা-আস্তরণ।  
হেসেছি কেঁদেছি শুধু স্বপনের সখা-সখী সাথে,  
সত্য বাহা—প্রাণের দুয়ারে তার প্রবেশ বারণ।

(‘শেষলিঙ্গা,’—অরগরল)

এই তিন চরণের পদবন্ধগুলি মিল-বিচ্ছাসের কৌশলে পরস্পর একটা বন্ধন রক্ষা করিয়া চলিয়াছে—সে যেন ‘বিউনি-বাঁধা’র (বেণীবন্ধন) মত ! ইহাদের মিল-বিচ্ছাস এইরূপ—ক খ ক | খ গ খ | গ ঘ গ ; প্রত্যেক পদবন্ধের মাঝের পংক্তির সহিত পরবর্তী পদবন্ধের প্রথম ও শেষ পংক্তির মিল। এ যেন পংক্তিগুলিকে লইয়া রীতিমত চাটাই-বোনা বা বিউনি-বাঁধা হইতেছে ; একত্রে বাংলায় ইহাকে ‘বিউনি-মিল’ বলিব। চার-পংক্তির পদবন্ধেও, শুধু মিলের এইরূপ পুনরাবর্তন নয়—মিল-সহ গোটা পংক্তির পুনরাবর্তন কিরূপ কাব্যরস সৃষ্টি করিতে পারে, সৌভাগ্যক্রমে তাহার একটি দৃষ্টান্ত দিতে পারিব ; যথা—

এখন সন্ধ্যা, কুঞ্জলতিকা ছলিছে মন্দ বায়,  
ফুলের সবাই গন্ধ বিলায়—যেন সে ধূপের ধূম !  
বাতাস ভরিছে বসন-স্বাসে, গীতের মুছ'নায়—  
নৃত্যের তালে মুছ'র রেশ—চরণে জড়ায় ঘুম।

ফুলেরা সবাই গন্ধ বিলায়—যেন যে ধূপের ধূম !  
বেহালায় হুরে শুনিতেছি কোন্ প্রেতের আর্তনাদ !  
নৃত্যের তালে মুছ'র রেশ, চরণে জড়ায় ঘুম,  
অন্ত-গগন মৃত্যুসদনে পেতেছে রূপের ফাঁদ !

বেহালায় হুরে শুনিতেছি কোন্ প্রেতের আর্তনাদ—  
মৃত্যুর সেই বিশাল পুরীর আঁধারে সে ভয় পায় !  
অন্ত-গগন মৃত্যুসদনে পেতেছে রূপের ফাঁদ,  
রক্তসাগরে ডুবিয়া মরিল স্বর্ধ্য এখনি হায় !

( ‘সন্ধ্যার হুর’—হেমন্ত-গোধূলি )

—কবিতাটি ফরাসী কবি শার্ল বোদলেয়ারের (Charles Baudelaire) একটি কবিতার অনুসরণে ও অনুকরণে রচিত—ইহাও, Interlaced Rhyme বা ‘বিউনি-মিলে’র সাহায্যে, এবং ক্রমাগত জোড়া-জোড়া পংক্তির পুনরাবর্তনে, এমন অদ্ভুত হইয়া উঠিয়াছে।

চারি-পংক্তির চতুষ্টয় (Quatrain)-গঠনে মিলের যে অতি-সাধারণ বিচ্ছাস আমাদের কবিতাতেও সহজ হইয়া উঠিয়াছে তাহার উল্লেখও এখানে করিব, এরূপ মিল-বিচ্ছাস দুই প্রকার হইয়া থাকে—



(১) ইংরাজীতে যাহাকে cross rhyme বা 'ঢারা (×)-মিল' বলে—alter-nate rhyme বা 'একান্তর' মিলও বলে, যথা—

ধ্বনিতেছে গগনে গগনে

দণ্ডধারী দানবের জয়,

মানছারা ধরগীর-বনে

বনস্পতি নির্বাক নির্ভয় । ( হেমন্ত-গোধূলি )

(২) ইংরাজীতে যাহাকে enclosing rhyme বলে ; বাংলায় ইহার প্রচলন কিছু কম হইয়াছে, যথা—

প্রভাত হইলে নিশি, হাতে লয়ে খালা

পূরিত উজান-সার হরসাল ফলে,

ধীরে ধীরে উপনীত বকুলের তলে

ধনশালী কোন এক বণিকের বালা।

( পঞ্চপাঠ—যদুগোপাল চট্টোপাধ্যায় )

সনেটের চতুষ্কলিতেও এইরূপ মিল-বিশ্রাস সর্বদাই চোখে পড়ে, যথা—

যৌবন-যমুনা-ভীরে বাজিয়াছে মোহন মুরলী

কবিতা-কদম্বমূলে ; তাই শুনি' আহিরিনী বালা—

জানে না সে কার লাগি' !—গাঁথিয়াছে মালতীর মালা

আষাঢ়ের দিন-শেষে, হেরি' নভে নব-ঘনাবলী ।

( হেমন্ত-গোধূলি )

প্রথম চতুষ্কটিতে মিলবিশ্রাস যেমন ক খ ক খ, এ দুইটিতে তেমনই—ক খ খ ক ; এখানে একটি মিল আরেকটি মিলকে যেন বেঠন করিয়া আছে, তাই ইহার নাম enclosing rhyme ; বাংলায় ইহাকে 'বেড়া-মিল' বলা যাইতে পারে ।

আধুনিক বাংলা কবিতায় মিলের বৈচিত্র্য ও ঐশ্বর্যের পরিচয় দিলাম ; তথাপি বাংলায় মিলের দৈন্তও আছে—অতি অল্পসংখ্যক সমিল শব্দের সাহায্যে কবিতায় কোনরূপ কারিগরি করা সহজ নয় । ইহারই একটি দৃষ্টান্ত দিয়া আমি এই অধ্যায় শেষ করিব । একদা একটি বিশেষ গঠনের কবিতা বাংলায় অনুবাদ করিতে গিয়া বেশ একটু বিপদে পড়িয়াছিলাম—এখানে সেই কবিতাটিই সম্পূর্ণ উদ্ধৃত করিয়া দিলাম । এই কবিতাটি মূলে ইংরাজী হইলেও, ইহা ফরাসী “Ballade a Double Refrain” নামক ছন্দ-রীতিতে রচিত ; বাংলাতেও সেই রীতি রক্ষা

\*করিতে গিয়া এইরূপ দাঁড়াইয়াছে—ইহার আগাগোড়া মিলবিজ্ঞাসের কৌশলই লক্ষণীয় ; কবিতাটির নাম “গল্প ও পদ্ম”,—

গাড়ীর চাকার কাদায় যখন যায় না পথে হাঁটা,  
কিন্মা যখন আগুন ছোটো উড়িয়ে ধুলো-বালি,  
শীতের ঠেলায় ঘরে যখন শাঁসি-কপাট খাঁটা,  
তখন যেমে হাঁপিয়ে কেসে গল্প লেখো খালি ।  
কিন্তু যখন চামেলি দেয় হাওয়ায় আঁতর ঢালি,  
স্বম্ভকো-লতা দুলাছে দেখি, বারান্দাটির পাশে,  
চিকের ফাঁকে একখানি মুখ, ফুল ফুলের ডালি—  
তখন, ওহো ! পদ্ম লেখো হাস্ত-কলোচ্ছ্বাসে ।

মগজ যখন বেজায় ভারি, ঘেন লোহার ভাঁটা !  
বুদ্ধি ত' নয়—যেন সমান চার-কোণা এক টালি,  
মনটা যখন দাড়ির মতন ছুঁ'চ'লো করে ছাঁটা,—  
তখন বসে' বাগিয়ে কলম গল্প লেখো খালি ।  
কিন্তু যখন রক্তে জাগে ফাগুন-চতুরালি,  
বর্ষ যখন হর্ষে সারা নতুন মধুমাसे,  
কানে যখন গোলাপ গোঁজে হাবুল, বনমালী—  
তখন, ওহো ! পদ্ম লেখো হাস্ত-কলোচ্ছ্বাসে ।

চাই যেখানে ভারিকে চাল—বিচ্ছে বহু ঘাঁটা,  
'হ'তেই হবে', 'কথ'নো নয়'—তর্ক এবং গালি,  
ছড়ানো চাই হেথায় হোথায় 'কিন্তু' 'যদি'র কাঁটা,—  
তখন বসে' বাগিয়ে কলম গল্প লেখো খালি ।  
কিন্তু যখন মেহুর হবে আঁখির কাজল-কালি,  
মিলন-লগন ঘনিষে আসে কনক-চাঁপার বাসে,  
যে কথা কেউ জানবে নাকো, সেই কথা কয় আলি,—  
তখন, ওহো ! পদ্ম লেখো হাস্ত-কলোচ্ছ্বাসে ।

শেষ ,

সংসারে যে অনেক অভাব, অনেক জোড়া-তালি—  
তার তরে, ভাই, বাগিয়ে কলম গল্প লেখো খালি ;  
কেবল যখন মাঝে মাঝে প্রাণের পরব আসে,  
তখন, ওহো ! পদ্ম লেখো হাস্ত-কলোচ্ছ্বাসে ।

( হেমন্ত-গোধূলি )

—এই কবিতাটিতে সর্বশুদ্ধ ২৮ পংক্তি আছে, কিন্তু মিল আছে মাত্র তিনটি ।

তাহার মধ্যে একই মিলের এগারোটি শব্দ ব্যবহার করিতে হইয়াছে! এইরূপ কলা-কৌশল যতই কৃত্রিম হোক, সুকবির হাতে এইরূপ ছাঁদও রসসৃষ্টির সহায় হইয়া থাকে। কিন্তু ভাষাও এমন মিলবিচ্ছাদের অমুকুল হওয়া চাই; বাংলা কথ্য-ভাষায় যেটুকু সুবিধা আছে, সাধুভাষায় তাহা নাই, উপরের কবিতা হইতে তাহাও বুঝিতে পারা যাইবে।

সৰ্বশেষে একটি কথা আবার স্মরণ করাইতে চাই। কবিতায় মিলের প্রয়োজন যেমনই থাকুক, মিল—ছন্দের মতন—কবিতার বাহন মাত্র, কবিতা মিলের বাহন নয়। এজ্ঞা, কবিতা উৎকৃষ্ট হইলে, তাহার সৰ্ব্বাঙ্গের মত মিলও সুন্দর হইবে বটে; কিন্তু তাই বলিয়া, মিলেব কৌশল ও কারিগরি থাকিলেই কবিতা উৎকৃষ্ট হয় না, এমন কি তাহা কবিতা না হইতেও পাবে।



নির্দেশিকা



## নির্দেশিকা

অমৃতপ্রাস ১৩০, ১৩১-৩২	* 'অক্ষর' ১১২ ;—সংস্কৃত ও ইংরাজী
অমৃতধ্বনি ১৩, ১২০, ১৭৭	১২০-১২২
'অমৃতদা-পাটনী' সংবাদ ২৫-২৬, ২৬(১)	অক্ষরবৃত্ত ৫৩
অমৃতদামঙ্গল ২৪, ২৫, ২৬, ২৬(১)	অক্ষরবৃত্ত পরীভূমক ৫২
'অমিত্রাক্ষর' ১০৪, ১০৫, ১৪৬	অক্ষরমাত্রিক ৭২, ১০০
অমিত্রাক্ষর ছন্দ ১, ৭৩, ৭৪, ৮৩, ১৪৫-৪৬, ২০৬, ২০৮, ২১৭ ; —পদচ্ছেদ	অক্ষয়কুমার বড়াল ১৮৮
১০২, ১১৩, ১১৫-১৬, —ও 'কৌক'	অক্ষয়চন্দ্র সরকার ২০১, ২১৫
১২৪-৩০ ; —Heroic Verse	আদি পয়ার ১২
১০২ ; —লিরিক ১১১, ১১৫, ১২৬ ;	আদি সনেট ১৮০, ১৮১, ১৮৪,
—লিরিক রবীন্দ্রনাথ ১১১ ; —	১২৩-২৮
বাক্যচ্ছন্দ ১১৩ ; —মাত্রা ও স্বরবৃদ্ধি	আর্ষ প্রয়োগ ২২১
১১৭-১২২ ; —দীর্ঘস্বর ১৩২-৩৬ ;	ইংরাজ কবি ও কাব্য ১৪৪, ১৬২, ১৬৬,
—অমৃতপ্রাস ও যমক ১৩০-৩২ ; —	১৬২-৭১, ২১২-১৩
যতি, বিরাম ১৩৭-৪২ ; —পংক্তিপর্য	ঈশ্বর গুপ্ত ২৬(১), ২৭, ১৫১, ১৫৪, ২০৫
(Verse Paragraph) ১৪৩-৪৬ ;	ওয়ার্ডসওয়ার্থ ( Wordsworth ) ১৮০,
—পয়ারের চৌদ্দ অক্ষর ও যতি	২০০
১০৪, ১০৫, ১০৬-৭, —মিল-	'কথা' ২৭, ১১৪
হীনতা ১০৬-৭ ; —মিলটনের ছন্দ	কবিগোলা ২০৫
১০২, ১১০, ১১২, ১২০-২১, ১৩০,	কড়ি ও কোমল ১২০
১৪৩-৪৪ ; —ছন্দস্পন্দ (Rhythm)	কালিদাস ১৬২
১২৪-৩৬ ; —ছন্দ-তরঙ্গের উত্থান-	কাশীদাস ৮২, ১০২, ১০৩
পতন ১২৭-২৮ ; —উৎকৃষ্ট নমুনা ১৩৭	কীটস্ (Keats) ১৬২-৭০, ১৭১, ১৮০,
অষ্টক ১৫৩, ১৭৫-৭৬	২০০
	কৃত্তিবাস ৩, ৮২, ১০২, ১০৩

- ক্লাসিক্যাল ২৬, ৯৪, ৯৮, ১১২, ১৬২, ছন্দমণ্ডল ১৫৮, ১৬১, ১৬৬, ১৭০, ১৭৩  
 ১৬৪, ১৬৫, ১৬৮, ১৯৪ ছন্দ-সরস্বতী ৬৩  
 খণ্ড-চরণ ১৫২, ১৬২, ১৬৩, ১৭১ ছন্দম্পন্দ ( Rhythm ) ৮, ১৭, ১৮,  
 খণ্ড-পর্ক ৮-৯, ১০, ৩৪-৩৭, ৪০, ৬৩-৬৪ ২১, ২২, ২৩, ২৮, ৩০, ৩১, ১০০,  
 গজ্জচ্ছন্দ ৭৭ ১০৭, ১০৮, ১১৬, ১১৭, ১১৯-  
 গণবৃত্ত ৯৮, ১০৯ ২৩, ১৭০, ২০৮;—এ বৈচিত্র্য  
 গাথা ২৯ ( Variation ) ২৫, ২৬, ৫৪, ৫৫  
 গিরিশ ঘোষ ৫, ১০৬ ছন্দ-ঘতি ১৩৮  
 গীতগোবিন্দ ১৬২ ছন্দাতিরিক্ত ( Hypermetric ) ২০,  
 'গীতি' ৯৪, ১১৪ ২৮, ৩৬, ৬৪, ৬৫, ৬৬, ৭৭, ১৬১  
 গীতি-কথা ( Ballad ) ১৬০ ছড়ার ছন্দ ৫০, ৫৭-৫৮, ৬০-৬১;—এ  
 গীতিচ্ছন্দ ৫, ৬, ৮-২১, ৮১, ২১২, ২২৩ পর্ক ৬২;—বিবিধ উদাহরণ ৬৩-  
 ঘনরাম ৯০-৯২, ২০৫ ৬৪;—এ Hypermetric ৬৫-৬৬,  
 'চতুর্দশপদী' ১৫২, ১৭৪, ১৯০, ১৯৯ ১১২, ১৩৩  
 চতুষ্ক ১৫৩-৫৪, ১৫৬, ১৫৯ ছালিকা ছন্দ ৭০  
 'চলন' ১৪-১৫ জনসন ( Dr. Johnson ) ২০২, ২১৫  
 চরণ ৬-৭ জয়দেব ১২, ১৩, ১৬২  
 চর্যাপদ ৮৫-৮৬, ১০০ জাতি ছন্দ ১১৭  
 চারমাত্রার ধ্বনিভাগ ১২, ৫৩, ৫৭ জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ১১৫  
 চিত্রকাব্য ৬৮ টেনিসন ( Tennyson ) ২১২  
 চৈতালি ১২০ 'স্ট্রেস' ( Stress ) ১১, ২২, ৫৮, ৭০  
 'চৌপাই' ৯৮ তিলোত্তমা-সম্ভব কাব্য ১১১-১১২, ১১৩,  
 ছন্দ ২০২-০৪; বাংলা ছন্দের আতিভেদ ১১৫  
 ১-৬ ত্রিপদী-চৌপদী ৭, ৯, ৫০, ১৪৯-৫০,  
 ছন্দভাগ ( Rhythmical Section ) ১৫১, ১৫৭  
 ২৫-২৬, ৩৫-৩৬, ৪০, ৪১, ৪৩, ত্রিপদিকা ( Tercet ) ১৫৩, ১৭৫, ১৭৬  
 ৪৮, ৫১, ৫৪-৫৫, ১০০, ১০৯; ত্রৈমাত্রিক ৯, ১১, ২৪, ২৫, ২৮, ৩০,  
 —এ নানা আয়তন ৪৩-৪৬ ৫৪, ৫৫, ৭১



থিয়ডোর ওয়াট্‌স-ডান্টন (Theodore Watts-Dunton) ১৮১	১৫৭;—বিহারীলাল ১৫১, ১৫৬;
দশক ১৫৩, ১৬৭	—হেমচন্দ্র ১৫১, ১৫৭, ১৬১;
দেবেজনাথ সেন ১৭৫, ১৮৬	—নবীনচন্দ্র ১৫১, ১৫৭;—রবীন্দ্র-
দ্বিজেন্দ্রলাল ৫১-৫৪	নাথ ১৫৮-১৬৫;—রবীন্দ্রোত্তর
বৈমাত্রিক ২, ১০, ১১, ২৪, ২৫, ৫০, ৫৪, ৫৫, ৭০—ঐ লয় ১১, ৪২, ৫০, ৫৪	কবিগণ ১৬৫-৭২;—‘Stanzaic Law’ ১৫২;—ও গীতি-কথা ১৬০;
ধর্মমঙ্গল ২০-২১	—ও Hypermetric ছড়ার ছন্দ ১৬১;—ইংরেজী কবিতা ১৬২, ১৬৬, ১৬৯-১৭১;—‘Spenserian Stanza’ ১৭১;—গীতিচ্ছন্দ ও
‘ধাবমান’ পয়ার ১০৬	পয়ার-ছন্দ ১৬২, ১৬৪-৬৫;—
ধীর ঘটি ১৪১-৪২	ক্লাসিক্যাল ১৬৫-১৭১;—মিল-
ধ্বনিভাগ ১১, ১২, ২২, ৩৪	বিদ্ভাস ২২৫-২২;—‘বিউনি-বাধা’
ধ্বনিসঙ্কর ৩২, ৫০	২২৬;—পংক্তির পুনরাবর্তন ২২৬;
ধ্বনিস্থান ১১, ৪৭, ৬২, ৬৭	—‘ঢায়া-মিল’ ২২৭;—‘বেড়া-
নবক ১৫৩, ১৬৩	মিল’ ১৬৭, ২২৭
নবীনচন্দ্র ১০৭, ১৫১, ১৫৭, ১৮৬	পদভাগ ৪২, ৪৪, ৪৬, ৫২, ৬৯
নৈবেদ্য ১২০	পদভূমক ছন্দ ২, ৫২, ৫৭, ৭৪
পদ (foot, measure) ৪০, ৪৩, ৭৬,—স্বরবৃদ্ধি-ঘটিত (‘Bar and Beat’) ৭৫-৭৭	‘পদ’ ও ‘পর্ক’ ৭, ৮, ৯, ২২
পদচ্ছন্দ ৮, ১১২, ১১৩, ১১৫, ১১৬, ১১৭, ১২৫, ১২৬, ১২৭	পদ্যাবতী নাটক ১১০
পদের পুনরাবৃত্তি (Refrain) ১৫৭, ১৬১	পর্কভূমক ছন্দ ২, ৫৭;—ঐ বিবিধ
পদবন্ধ (Stanza) ১৪২-৭৩, ২২৫;—প্রাচীন বাংলা কবিতা ১৪২-৫০;—ঈশ্বর গুপ্ত ১৫১, ১৫৪;—মধুসূদন ১৫১, ১৫৫-৫৬;—স্বরেন্দ্রনাথ ১৫১,	উদাহরণ ১৮, ২০-২১;—যুক্ত পর্ক ১৫, ১৬, ১৭, ২৪,—যুগ্ম পর্ক ২৩
	পলাশির যুদ্ধ ১৫১, ১৫৭
	প্রথম চৌধুরী ১২৮
	পয়ার ১২, ৮২-৮৩, ২০৬;—ঐ ইতিহাস ৮৩-২২;—ভারতচন্দ্র ২৬(১)-(২), ১০১;—ঐ ‘ধাবমান’ ১০৬;—ঐ

পদ-স্বচ্ছন্দ ৭ ;—পয়ার-জাতীয় ৫, মানসী ২১৪	
৬-৭, ৪০, ৪৮	মার্লো ( Marlowe ) ১০৩
পংক্তিপর্ক ( Verse Paragraph ) ১৩৮, ১৪৩-১৪৬, ১৬৯	মিল ২০১-২২২ ;—ইতিহাস ২০৪-২০৬ ; —ও যমক অল্পগ্রাস ২০৫ ;—‘পদ- মধ্য’ ১৫৬, ১৬৪, ২১২ ;—‘একান্তর’ ১৫৭, ১৬৭ ;—সম-স্বরাস্ত ১৬৫ ২১৪ ;—চোরা-মিল ১৬৮ ;— ললিত-মিল ১৯৯, ২১৮ ;—যমক- মিল ২১৮ ;—উবল মিল ২১৯ ;— খণ্ডিত মিল ২১৯ ;—চোথের মিল ২২০ ;—একাক্ষর মিল ২২০ ;— টানা-মিল ২২২ ;—‘বিউনি-মিল’ ২২৬ ;—যৌগিক মিল ২২২ ;— ও স্বরবৃদ্ধি ২২৪
বন্ধিমচন্দ্র ৯৬(১)	মিলটন ( Milton ) ১০৩, ১০৮, ১০৯, ১১২, ১২০-১২২, ১২৭, ১৩০, ১৪৩-৪৪, ১৮০, ২০২
বর্ণ, বর্ণমাত্রিক ১০৪, ১১৭	মিলহীন কবিতা ২০৮, ২০৯-২১৪, মুকুন্দরাম ৯৩, ১০২
বর্ণবৃত্ত ৮৭, ১১৭, ১১৮, ১১৯, ১২৭	‘মুক্তচ্ছন্দ’ ১৬৫
বলাকা ১০৬	‘মুক্তবন্ধ’ ১৮০, ১৯৩
বাক্যচ্ছন্দ ৫১, ৫৩, ১১৩, ২০৪ ;	মেঘদূত ১৬২
( ‘free rhythm’ ) ২১৬-১৭	মেঘনাদবধ কাব্য ৮১, ১১৩, ১১৫, ১৩০
বিজ্ঞানাগর ১১৫	যতি ৭, ৪০, ৪৩, ৪৭, ৫০, ৫১, ৫২, ১১১, ১৩৭-১৪২ ;—পদাস্ত যতি ২৫, ৫১ ;—বিরাম-যতি ১৩৮ ; ছন্দ-যতি ১৩৭, ১৩৮
বিরাম-যতি ১৩৭, ১৩৮	যতি-ভঙ্গ ১৩৯
বিশেষক ১৫২, ১৫৩, ১৯৪	
বিহারীলাল ১৫১, ২০৫	
বীরাঙ্গনা ১৪৪, ১৮৬	
বৈষ্ণব পদাবলী ৭৪	
ব্রজবুলি ৭৪	
ব্রজাঙ্গনা ১৫১	
ব্যঞ্জনারুঢ় স্বর ৫৭	
ভারতচন্দ্র ৫, ৭৫, ৮৪, ৮৬, ৯১, ৯৩-৯৭, ১০১, ১০২, ১০৩, ২০৫	
মধুসূদন ৭৩, ৮২, ৮৩, ১০২-০৩, ১১৪, ১৫৫, ১৫৬, ১৮৫, ১৮৬, ২০৬, ২০৭	
মহাভারত ১৩	
মাত্রা, মাত্রিক, মাত্রাধর্মী ৩, ৪, ৩২, ৬০, ১১৭, ১১৮, ১৩২	
মাত্রাবৃত্ত ৬৫, ৮৫-৮৭, ১১৯	

যতীন্দ্রনাথ সেনগুপ্ত ২১৬	১৭৬ ;—দুই ভাগ ১৭৬-৭৭, ১২৬ ;
যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর ১০৩	—‘সনেট-পরম্পরা’ ১৭৫ ;—আদি,
যমক ৯৭, ১৩১-৩২	ইতালীয়, পেত্রার্কীয় (Petrarchean)
যুক্তস্বর ২৮	১৮০, ১৮১, ১৮২, ১৮৪ ;—ঐ
যুগ্মধ্বনি ২	নিয়ম ১৮২-৮৩ ;—সেক্সপীরীয়
রঙ্গলাল ২০৫	সনেট ১৮০, ১৮৭, ১২৩ ;—ভাবনা-
রবীন্দ্রনাথ ৯, ১০, ১২-১৪, ৩৯, ৬১,	প্রধান ১৮২ ;—শেষের পয়ার-জ্যোত
৭৪, ১০৬, ১১১, ১৫৮, ২০৭	১৮০, ১৮১, ১২৩ ;—ফরাসী রীতি
রসেটি ( D. G. Rossetti ) ১৭৮,	১২২ ;—মধুসূদনের সনেট ১৮৩-
১৮০	৮৫ ,—ঐ দেবেন্দ্রনাথ সেন ১৭৫,
রামায়ণ ১৩	১৮৬-৮৮ ;—ঐ অক্ষয়কুমার বড়াল
রুপার্ট ব্রুক ( Rupert Brooke ) ১৮০	১৮৮-৯০ ;—ঐ রবীন্দ্রনাথ ১২০-
রুবাই ১৫৪, ১৭৪	২২ ;—বাংলায় ক্লাসিক্যাল বা
রোমান্টিক ১১২, ১১৯, ১৬২	ইতালীয় সনেট ১২৪-২৮
ললিত যতি ১৪১-৪২	সারদামঙ্গল ১৫৬
লিরিক ১১১, ১১২, ১২৬, ১৬৫, ১৮০,	স্বইনবার্ণ ( Swinburne ) ১৬৯
১৮৬	সুরেন্দ্রনাথ মজুমদার ৯০, ১৫১, ১৫৭
‘শনিবারের চিঠি’ ২১৬	সুবক ১৪৯, ১৫২
শব্দালঙ্কার ১৩০	স্বব-গরল ১৭১
সেক্সপীর (Shakespeare) ১০৩, ১৭৯	স্বপ্নপ্রয়াণ ২০৩
শৃঙ্গপুরাণ ৮৭, ৮৮, ১০০, ১০২	স্বব-প্রসারণ ৩, ৩১, ৪৮, ৫৬, ৫৭, ৭২
জ্যোত ১৫২, ১৭৪	স্বরবৃদ্ধি ( accent stress ),
ত্রিষ্কন্ধকীর্তন ৮৭, ৮৮, ৮৯, ৯৬(১)	ঝোঁক, ঠেস ৩১-৩৪, ১১৭ ;
ঘটক ১৫৩, ১৬৭, ১৭৫	—ছন্দোগত ( Rhythmical )
সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত ৩৯, ৪৯, ৬১, ৬৩, ৬৫,	২৫, ২৯, ৩৮, ১১২, ১২৪,
৬৭, ৬৮-৭৩	১২৯, ১৩৩ ;—অর্থগত ( Rhetor-
সনেট ১৭৪-২০০ ;—সংজ্ঞা ১৭৫ ;—	rical ) ২৫, ২৮, ২৯, ৫২, ৬১,
গঠন ১৭৫-৭৬ ;—মিল-বিত্তাস	১২৯ ;—বাক্যরীতিগত ( Syntac-

tical ) ১১৫, ১১৭, ১২২, ১৪০ ;	হাইনে ( Heinrich Heine ) ১৮৮
—ও যুক্তবর্ণ ১৩৩, ২১৪	হিন্দী কবিতার ছন্দ ২৮-২২
স্বর-বিস্ফোরণ ৫৮, ৭২, ১২৪	হেমচন্দ্র ৪, ৫, ১০৭, ১৫১, ১৫৭, ১৬১,
স্বরাক্রুত ব্যঞ্জন ৫৭	১৮৬, ২০৬
হ্রস্ব-প্রাণ মাত্রাবৃত্ত ৬৮	ক্ষণিকা ১৬১

### উদ্ধৃত কবিতা—কবি ও কাব্য

অঙ্গুষ্ঠ ৩২	ঘাসের ফুল ২৫, ৩১, ৩৫, ৫৬
অন্নদামঙ্গল ২৪, ২৫, ২৬, ২৬(১)	চতুর্দশপদী কবিতাবলী ১৮৩-৮৪
অশোকগুচ্ছ ১৮৬-১৮৭	চর্যাপদ ৮৪, ১০০
অক্ষয়কুমার বড়াল ১৫৪	চিত্রা ১৫২, ১৬৩
আলেখ্য ৫১, ৫২, ৭৭	চৈতালি ১২১
ইন্দিরা ৬৩	টেনিসন ( Tennyson ), The
ঈশ্বর গুপ্ত ১৫৪, ২১৮	Princess, ২১২-১৩
কথা ২২১, ২২৪	তিলোত্তমা-সম্ভব কাব্য ১১১
করণানিধান ৬, ৮, ২০, ৭১	থিয়ডোর ওয়াট্‌স্-ডান্টন ( Theodore
কল্পনা ১৫২	Watts-Dunton ) ১৮১
কড়ি ও কোমল ১২০-২১	ধ্বজেন্দ্রলাল রায় ৫১-৫২, ৭৭, ২১২
কালিদাস রায় ২৩, ২৬, ৩৫	ধর্মমঙ্গল ২০-২১
কীট্‌স্ ( Keats ), 'Ode to Night-	নজরুল ইসলাম ৩১
ingale' ১৭০	নৈবেদ্য ১২১-২২
'কেড্‌স্ ও স্কাগাল' ৩৭	পদ্মাবতী নাটক ১১০
কুন্তিবাস ২০	পলাশির যুদ্ধ ১৫৭-৫৮
কৃষ্ণচন্দ্র মজুমদার ২৫	পূরবী ১৬৪, ১৬৫, ২১২
ঘনরাম ২০-২১	প্রবচন ৬০

বলাকা ৬	শঙ্খ ১৮৮-৯০
বিশ্বরূপী ১৬৬, ১৬৮, ১৯৪	শূক্ৰপুরাণ ৮৭
বীরাঙ্গনা ১৪৫	সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত ৬, ৮, ১৬, ১৮, ১৯,
বোদলেয়ার (Charles Baudilaire)	২৩, ৩০, ৩৫, ৪৬, ৪৯-৫০, ৬৩-৬৭,
২২৬	৬৯-৭২, ২২৪
ব্রজাঙ্গনা ১৫৫	সনেট পঞ্চাশৎ ১৯৮-৯৯
ভারতচন্দ্র ১৮, ১৯, ৮৪, ১১৪, ২১৮	সুইনবার্ণ ( Swinburne ), 'Ave
মহুয়া ২১১	Atque Vate' ১৭০
মিলটন. ( Milton ) ১২০-২১, ১৪৪	সোনার তরী ১৬২, ২২১
মেঘনাদবধ কাব্য ১১৫, ১১৬, ১২৫-৩৫,	স্মর-গরল ১৫৩, ১৬৭, ১৬৮, ১৬৯,
১৩৬-৪২, ১৪৪	১৭৬, ১৯৫-৯৬, ১৯৮, ২২৫,
যতীন্দ্রমোহন ২৭	স্বপনপসারী ৩২, ৩৫
যতুগোপাল চট্টোপাধ্যায় ২২৭	হাসির গান ২১৯, ২২২
রবীন্দ্রনাথ ৬, ৮, ১৪-২০, ২৩, ২৭-৩৬,	হেমচন্দ্র ২৩, ৪১
৪১, ৪৩, ৪৮-৪৯, ৫৪-৫৫, ৫৬,	হেমন্ত-গোধূলি ১৫৪, ১৬৬, ১৬৯,
৫৮, ৫৯, ৬৭, ২১৯, ২২০	১৭২, ১৯৫, ২২৬, ২২৭, ২২৮
রসেটি ( D. G. Rossetti ), 'House	কবিতা ১৬১, ২১৮, ২২০
of Life' ১৭৮	











